الفنون الشعبيّة

الغلاف مفقود

العـــدد ١٤
سبتمبر ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش



الفنون الشعبية

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

العدد الرابع عشر السنة الرابعة سبتمبر ١٩٧٠

فهـــرس

الغلاف الامامى :

فتاة من النوبة تزخرف جدار المنزل الخارجى بوحدات زخرفية شعبية وفى النوبة تقوم الفتيات والسيدات بالزخرفة الجدارية للمنازل مستوحاة من البيئة الشعبية.

الغلاف الخلفى :

فرقة الزمار البلدى باحدى مهرجانات الساحة بالهرم .



لقد كانت ثورة ٢٣ يوليو - ولا تزال - ثورة من نوع جديد ٠٠ ثورة بيضاء ارتكزت على الفكر والارادة معا ٠

واذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا ولا يزالون يناضلون من اجل حياة أفضل على الدوام ٠٠ فان قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال ٠٠ انه جامع الكلمة ٠٠ وموقظ الضمير ٠٠ انه منظم الارادة الجماعية التى تنتظم كل فرد ٠٠ أنه الملهم الذى استطاع بالرؤيا الصادقة أن يعرف الطريق وأن يقود الشعب الى الهدف العظيم٠

ولقد عاش الشعب العربى يلتمس البطل ويفتش عنه فى أعماق التاريخ ويستشرفه بالخيال ٠٠ ويهتف به فى ضميره أجيالا متعاقبة ٠٠ ثم ظهر البطل فى واقع حياته ٠٠ فعرفه وأشار اليه ٠٠ واندمج فيه ٠٠ وعبر عن احتفاله به بجميع وسائل التعبير ٠٠ تعبيرا بالكلمة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة ، تعبيرا يتجاوز الوصف والتصوير الى السلوك والعمل والتعديل من فلسفة الحياة بالخروج من السلبية الى الايجابية ٠٠ ومن الوهم الى الحقيقة ٠٠ ومن الخيال الى الواقع ٠٠ ذلك أن الشعب الذى سار وراء بطله « جمال عبد الناصر » وعايشه وعرفه ٠٠ وقدر جهاده ٠٠ وخاض معه غمرات الكفاح عندما خرج ليهتف باسمه انما كان يؤكد واقعا حيا أحسه بضميره متابعة لحركة التاريخ ومشاركة ايجابية فى بناء الحياة الحرة العزيزة على أرض العرب وحمايتها فى الوقت نفسه من الردة والانحراف ومن قوى الطغيان والاستعمار ٠

ان هذا المفهوم الجديد هو الذى جعل كل مواطن يستطيع أن يملك المستقبل ، بل أن يصوغه ، فان القدرة على تغيير اليوم تحمل فى أعطافها بناء الغد ٠٠ والنتيجة الطبيعية لذلك هى ظهور صورة جديدة للانسان العربى ٠٠ يرى بها نفسه ويراه بها غيره ٠٠ لقد استكمل احساسه بذاته ٠ فلم يعد واحدا من كل وانما أصبحت شخصيته تستكمل مقوماتها الانسانية ٠٠ أصبح محركا للتاريخ وعنصرا ايجابيا من عناصره ٠

ولقد كان القائد الذى فجر هذه الطاقات ، منا ، ولنا ٠٠ وما بيننا وبينه ليس مجرد عقد اجتماعى انما تضامن على طريق واحد ٠٠ الى هدف واحد ٠٠ بفكر واحد ٠٠ وضمير واحد ٠٠ وارادة واحدة ٠

واليوم وقد ودعنا شخص البطل جمال عبد الناصر فاننا نعيش فى الواقع بما كان يجسده من مبادىء وقيم وأفكار وأهداف ٠

واذا نسيت فلن أنسى الرسالة التى بعث بها الى والتى أصبحت مقدمة كتاب « فلسفة الثورة » الذى طبع بالكتابة البارزة لأبناء « النور والأمل » لقد قال لى ولهم « أن الثورة لا تعرف معنى من معانى العجز » ٠٠ لأنها رفعت كلمة العجز من قاموسها وان الثورة قوية بما هى اجتماعية ٠٠اذا فهمت المعنى الاجتماعى العظيم ٠ » وهكذا أصبح العلم والعمل من حق جميع المواطنين بما فيهم ابناء النور والأمل ٠

ومجلة الفنون الشعبية لاتتقدم الى قرائها بعزاء ٠

يجل عن الكلمات ٠٠ ولكنها تسير فى نفس الطريق وتصدر عن القيم والمثل والأهداف التى اصلها بطل الأبطال جمال عبد الناصر ، وتعنى - كما هى رسالتها - بالتراث الشعبى، وحسبها أن تسجل أن العناية بهذا التراث، على عراقته واصالته انما كانت ثمرة من ثمرات فلسفة الثورة التى فجرها القائد الملهم العظيم ٠

« دكتور عبد الحميد يونس »

التراث الشعبي وأدب الأطفال

الدكتور عبد الحميد يونس

تلقيت منذ شهر وبعض شهر رسالة من سيدة مصرية تقوم بدراسة عن أدب الأطفال لتتقدم بها الى جامعة مدريد باسبانيا ، وسألتنى عن علاقة هــذا الأدب بالتراث الشعبى • وذكرنى سؤالها بمناهج الدارسين فى علوم الانســان والأساطير والمأثورات الشعبية أوائل هذا القرن ، ذلك لأن هذه المناهج استخلصت من الملاحظــات الكثيرة التى جمعها العلماء عن مراحل التكوين عند الكائن الانسانى أن ظهور الجماعات الانسانية الأولى كما يشبه طفولة الفرد من كل الوجوه •• يشبهها فى تحوله الى المشى بقامة معتدلة على قدمين •• ويشبهها فى تراكم الثقافه واستغلال الذاكرة والافادة من التجربة والخطأ وتطور اللغة •• يشبهها فى الاعتصام بمنطق ينزع الى التجسيم واسباغ الحياة على الظواهر والكائنات وتشخيص الجمادات •• ويشبهها فوق هذا كله بتفسير لم يكن قادرا — فى تصور العلماء الآخذين بهذه المناهج — على استخلاص النتائج من مقدماتها أو الالتفات الى العلاقة الوثيقة بين العلة والمعلول •

وكان طبيعيا أن يؤكد الآخذون بتلك المناهج هذا التشــابه بين طفولة الفرد وطفولة الانسانية بما وجدوه من تماثل بين وجوه التعبير فى المجتمعات البدائية وبين ما ينزع اليه الأطفال من تصوير يغلب عليه الخيال ، ولا يكاد يظهر فيه خط دقيق يفرق بين عالم الخيال وعالم الواقع، وأفاد المتخصصون فى علوم الانســان والأساطير والمأثورات الشعبية من الآثار والنقوش والرسوم وغيرها من أشكال التعبير التى اكتشفت فى القرن الماضى ، كما افادوا من بعض نظريات علم الحياة والأحيــاء وهى النظريات التى ذهبت الى أن الكائن الانسانى يلخص فى نشأته وتكوينه وأطوار حياته ، نشأة الحياة وتطورها من البسيط الى المعقد ، ومن المعقد الى تاج الخليقة وهو الانســان بفكره الذى يعى الزمن ويختزن التجربة ويجمع المعارف ويرتبط بالآخرين •

وليس من شك فى أن النتائج التى انتهى اليها أولئك العلماء كانت عظيمة القيمة فى توجيه الانتباه الى مرحلة الطفولة عند الانســان ، كما كانت بمثابة المصباح الذى أنار الطريق أمام الأجيال لكى تعنى بالجماعات الانسانية التى لاتزال قريبة من البداوة فى العالمين القديم والجديد على السواء •

ومهما اختلفت مناهج الدراسة بين أجيال العلماء وزوايا التخصص فان التراث الشعبى ، كان ولا يزال ، هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب

الأطفال • وهو فى هذه الناحية لا يمثل طفولة الانسان ـ كما كان هو الظن فى الماضى ـ ولكنه يمثل جميع الأطوار والمراحل الثقافية التى سارت فيها المجتمعات والشعوب على اختلاف بيئاتها وظروفها • وهذا التراث الشعبى يحكى بالدقة والتفصيل دورة الحياة عند الفرد من الطفولة الباكرة الى الموت وتصور ما قبل الحيـــاة وما بعد الموت • ولما كانت الطفولة حلقة اساسية ورئيسية من حلقات العمر فقد حظيت بما يناسب مكانتها وقيمتها والآمال المعقودة عليها • ولابد ، ونحن نعنى الآن بثقـافة الأطفال ، ان نلتفت الى ما يمكن أن نسميه « التراث الشعبى للطفولة والأطفال » •

ما قبل التعبير •• !

ولقد حرص بعض المتخصصين فى تاريخ الفكر الانســـانى على ان يقسموا هذا التاريخ الى ثلاث مراحل : الأولى لاذت بالخرافة واعتمدت على التفسير الأسطورى للكون والطبيعة والحياة ، ومن أجل ذلك أطلقوا عليها مصطلح « ما قبل الفلسفة » • والثانية اكتشف فيها الانسان علاقة السبب بالمسبب والعلة بالمعلول واستطاع أن يستكمل فيها جهاز المنطق الصورى فى التعليل والقياس والاستنباط ، وغلبت على هذه المرحلة نزعات التحديد والتصنيف واســـــتخلاص الحدود وعرفت من أجل ذلك عنـــد أولئك المتخصصين باسم « مرحلة الفلسفة » • والثالثة غلب عليها النظر الواقعى وبرز فيها الاعتماد على التجربة والاقتناع بقوانين الحتم فى الطبيعة والحياة وتاريخ الانســان ، ولذلك يمكن أن تسمى « مرحلة العلم » •• والمقصود به العلم التجريبى حتى فى الدراسات الانسانية • ومع ذلك رأى بعض الذين رادوا الطريق الى « فلســفة العلم » أن يجعلوا اللغة باعتبــارها المستودع الأصيل للفكر الانسانى أساس التقسيم • ولما كانت الطفولة الباكرة تجاهد بمعونة الهيئة الاجتماعية لاكتساب القدرة على التعبير فقد ذهب بعض المعنيين بالدراسات النفسية والتربوية الى أن يطلقوا عليها مصطلح « ماقبل التعبير » •

وعلى الرغم من اعتماد الطفولة الأولى على عالم الـكبار وعلى الاطار الاجتماعى فان هذه الطفولة التى لاحول لها ولا قوة فى ظاهر أمرها قد اثرت فى ثقافة الناس •• كل الناس •• الذين نضجت ملكاتهم وقدراتهم• ومن المسلم به عند علماء اللغة أن تجــارب الطفـــولة فى النطق المتعثر استطاعت أن تشق لها طريقا على قدر من الوضوح فى معاجم الكبار ، ومن المفارقات التى يعترف بها اللغويون المحدثون أن مرحلة «ما قبل التعبير» قد منحت المراحل التالية لها كثيرا من المفردات التى ترتبط بالعـلاقات الانسانية الأولية وبالحاجات الضرورية القريبة • يضـــاف الى ذلك ان للطفولة معجمها الخاص بها والذى استقر بين الكبار اســـتقرار الكلمات باعتبارها مصطلحات متفق عليها ، مع الاعتراف بأن هذا المعجم يستوعب الاشارة والتوقيع والتنغيم الى جانب المقـــاطع اللفظية • وهو ، كسائر المعاجم الحية ، دائم التطور ، بل انه ينمو بصورة أكبر واقوى من معاجم الكبار ، ومقاطعه تتغير باستمرار وتتحول الى بنية أكثر تعقيدا من الناحية اللفظية • ومن هنا تركت الطفولة فى مرحلة «ما قبل التعبير» بصماتها فى المقاطع البسيطة وفى كثير من المقاطع المركبة أيضا • وحملت مع اللفظ ما يلابسها دائما فى الاستعمال من الاشارات والأنغام والايقاعات•

وأدب الطفولة الباكرة وان كان من صـــنع الكبار فى ظاهر امره الا أنه متأثر الى اقصى حد بطاقة الأطفال أنفسهم، ذلك لأن الكبار يستغلون

النزعة القوية الى المحاكاة ومن هنا يتسم أدب الطفولة الباكرة بالتمثيل والتنغيم والايقاع الى جانب البساطة الساذجة • ومن هنا يستطيع كل باحث فى أدب الأطفال بصورة عامة أن يلاحظ أنه ينقسم الى قسمين رئيسيين: الأول يبدعه الكبار لكي يتذوقه الصغار ويفيدوا منه والثاني ينشئه الأطفال أنفسهم بعد أن يتخلصوا الى حد ما من الاعتماد الكامل على التلقي والمحاكاة •

وإذا نحن تجاوزنا فرحة الحياة بميلاد فرد جديد فاننا نواجه أولا وقبل كل شيء « أغاني المهد » التي يستوعبها التراث الشعبي في جميع أطوار التاريخ الثقافي والحضاري ، وعند كل المجتمعات الانسانية بلا استثناء • ولقد حفظ التراث الأدبي الفصيح طائفة من أغاني المهد استطاعت أن تنفذ الى ذاكرة الرواة وأقلام النساخ وعرفت فى أدبنا العربى باسم « المرقصات » لاعتمادها على الحركة الرتيبة التى جعلت مهد الطفل أرجوحة فى معظم الأحيان • ولقد عرفت الآداب الأوروبية على اختلاف قومياتها ولغاتها أغانى المهد ، وحرص نفر من الرواة على جمعها ، واعترفت المطبعة بها فكانت من أوائل ما نشر فى تاريخ المطبوعات الأوربية ، كما أنها صادفت آحادا من الشعراء أعادوا صياغتها أو صقلوها ولم يحفلوا بتسجيل أسمائهم وان احتفظت الحياة ببعض هذه الأسماء • وساير الاهتمام بجمع أغاني المهد حوافز العناية بالمأثورات الشعبية أو الفولكور ونشط المتخصصون فى جمعها وتصنيفها ونشرها والمعاونة على تبادل نصوصها واستغلالها فى ابداع ما يماثلها ويناسب مقتضيات الحياة العصرية • أما نحن في الشرق العربي فلم نحفل بهذه الأغاني الا قليلا ، وظلت شفاهية تقليدية ينصرف عنها الجامعون والدارسون لما يغلب عليها من بساطة وسذاجة وضآلة فى العبارة والصورة واللحن جميعا •

وما من دارس جاد متخصص فى المنظومات التعليمية الا وهو يأخذ فى اعتباره تلك الأشكال الأدبية الموقعة التى توجه للأطفال والتى تعد بحق باكورة هذا الشعر التعليمي • وتساير هذه الأشكال الموقعة تربية الطفل وتستوعب تدريبه على المشى استيعابها لأوليات المعارف كتعليم النطق والعدد وما الى هذا بسبيل • ومهما يكن من أمر الاستلهام الذى دفع بعض المعلمين والمربين الى نظم مقطعات تفى بتلك الأغراض الأولية فان الأصل فيها والأصيل هو ما يصدر عن الأمهات والاخوات وبعض الكبار صدورا عفويا أو كالعفوى يؤكد « تقليدية » ذلك المعين الأول للتربية الذى يتسم بملاءمته لمقتضيات الطفولة كما يتسم بالمرونة التى تجعله يتشكل تبعا لمقتضيات الاطار الثقافي • ويدل بقاء هذه الأشكال الساذجة فترة طويلة من الزمن وتنقلها بين الأرياف والحواضر على قيامها بوظيفتها التربوية بصورة كاملة ، وهي لا تنهض بالنظم وحده وانما تنهض بالتلحين أيضا ، وليس اللحن قالبا خارجيا ولكنه جزء لا يتجزأ من بنية هذه الأغاني الشعبية التعليمية • ويدخل فى هذا الباب تلك « المتتاليات » التى يعرفها أدبنا العربى الشعبى ، كما تعرفها آداب جميع الشعوب ، وهى تقوم بوظيفتين فى وقت واحد هما معاونة الطفل على بداية الوعى بالعلة والمعلول والترفيه عنه باثارة فكره أو خياله •

وتسلم هذه الأشكال الأدبية التى انشئت للطفولة فحسب الى اشكال اخرى يجتمع على تذوقها الصغار والكبار معا ، واهم هذه الأشكال ـ وهى التى وجهت المتخصصين فى الدراسات الانسانية الى الطفولة ـ الحكاية الشعبية التى تعد الحلقة الكبرى فى التراث الأدبى الشعبى •

التراث الانسـانى

وليس هناك أثر أدبى التفت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية ، ذلك لانها تمثل لقـاء الماضى بالحاضر ٠٠ لقـاء الكبار بالصغار ٠٠ لقاء الشرق بالغرب ٠ وهذه المزية هى التى دفعت المتخصصين فى المأثورات الشعبية بصفة عامة وفى هذا الشكل الأدبى بصفة خاصة الى محاولة الكشف عن أصولها ومواطنها ، وسياقها ومناهج انتشارها ٠ ومهما اختلف هؤلاء العلماء حول الموطن أو الأصل فان الحكايات الشعبية بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين الشعوب على اختلاف لغاتها ومراحل حضاراتها ٠ وهـــذه الحكايات الشعبية تناقض ما تصوره البعض من انحصارها فى اقليم بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها ذلك لأنها خضعت — كما لم يخضع شكل أدبى آخر — للأخذ والعطاء بين الأفراد والجماعات ، ولم تعترف بالحدود أو العصبيات أو حتى اختلاف اللغات ٠ ومن اليسير أن يجد الباحث صورا تحكى أنماط الحياة فى الماضى أو فى الغابات او على قمم الجبال ، وكثيرا ما يجد شخوصا بأماراتها — وباسمائها فى بعض الأحيان — فى تراث شعوب اختلفت بينها العصور أو الديار ٠ والباعث على احتفاظها بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع فيهـا الى جانب التقـاء الحلم بالحقيقة مما جعلها أصلح الأشكال للأطفـــال من فترة التكوين الى فترات المراهقة والفروسية ٠

وهـذه الحكايات الشعبية التى تزحم تراث الانسانية قامت بالاداء المباشر واعتمدت على الرواية الشفوية وسايرت تطور الكائن الانسانى من فترة الى فترة ٠ فيها الساذج الضئيل فى الشكل والمضمون وفيها المعقد

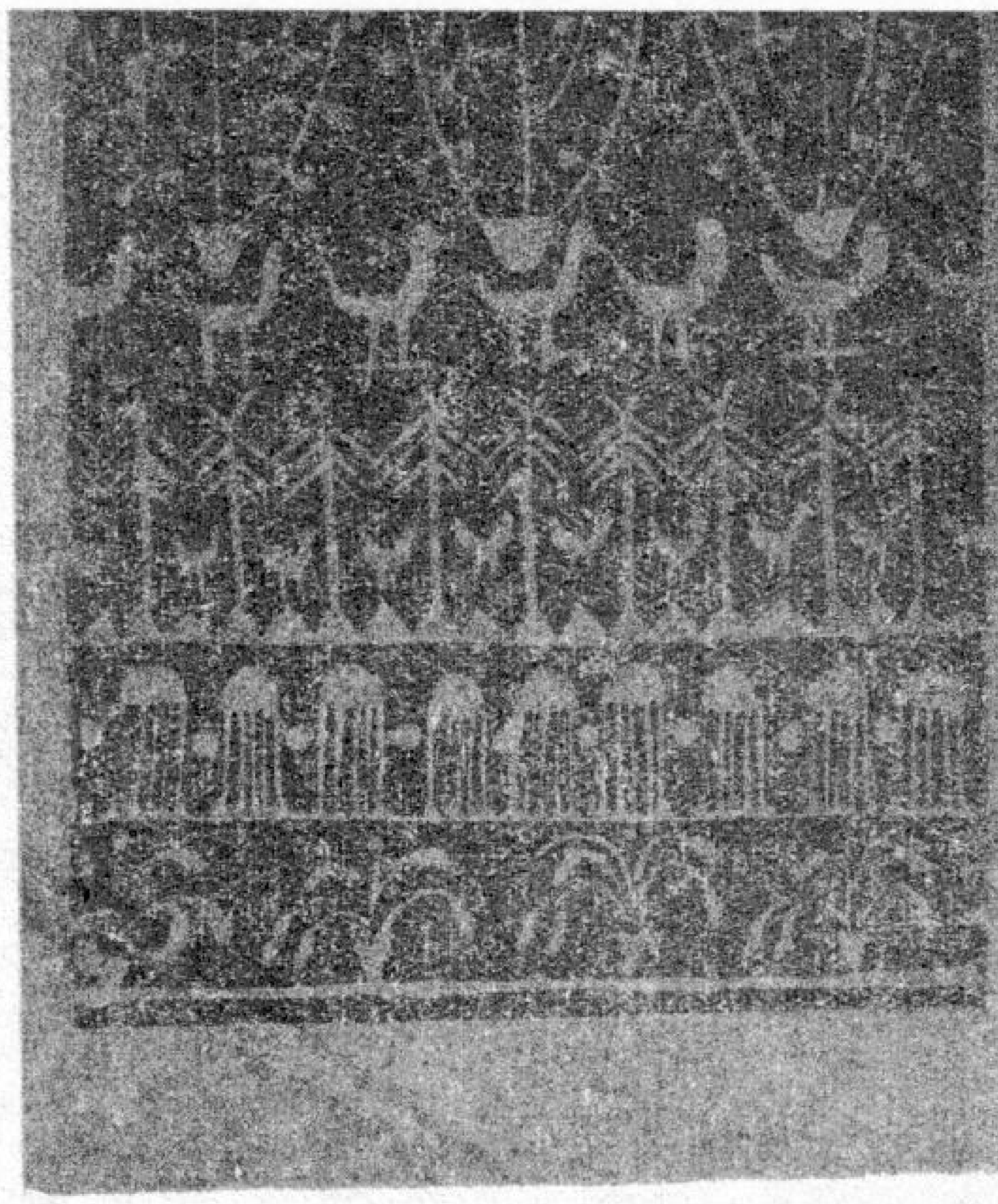


الذى تتعدد فيه الشخوص والعلاقات ولكنها جميعا تستهدف التصعيد الى مثال تحرص الانسانية او الجماعة عليه ، كما تستهدف تثبيت القيم الانسانية العليا ٠ وتحمل فى كثير من الأحيان عناصر ترفيهية وتعليمية ٠

وليس من قبيل المصادفة أن يكون الطفل محور اهتمام المعنيين بجمع التراث الشعبى عند ظهور علم المأثورات الشعبية ــ ولقد برزت هذه الحقيقة عندما نهض الاخوان «جرم» بجمع الحكايات الشعبية الالمانية، فقد أدركا منذ اللحظة الاولى قيمة هذه الحكايات بالنسبة للطفولة والأطفال ٠ واذا كانت مناهج التربية قد مرت بمراحل متعددة منذ اواخر القرن الثامن عشر الى الآن فان التقدم الذى أحرزه المربون المتخصصون انما اعتمد فى المقام الأول على انتخاب الحكايات الشعبية واستغلالها وتشذيبها ٠ واقبل الأدباء عليها يعدونها لمراحل الطفولة ولأشكال التعبير المختلفة ، ويخضعونها لمقتضيات الحوار والتمثيل ويفيدون منها فى تنمية المواهب والملكات فى الفنون الزمنية والتشكيلية جميعا ٠

وكل من يزور معرضا لكتب الأطفال يلاحظ غلبة الحكاية الشعبية ، على اختلاف المواطن واللغات ، ويلاحظ أيضا ما يؤكد التبادل الحر المرن بين الشعوب فى هذا الشكل العظيم من أشكال التعبير الانسانى ٠ وليست هناك صعوبة ما فى أن يجد الزائر صورة أو فكرة أو علاقة للصين أو الهند أو فارس أو مصر أو غيرها من ربوع الشرق أو أن يجد تشابها بل تطابقا بين الأنماط والرموز فى أقصى الشمال أو أقصى الغرب ٠ وكان من الطبيعى أن يساير هذا الجانب من أدب الأطفال أو تراث الشعب التطور الذى بلغته وسائل الاتصال فكان التدوين والطبع والتزيين بالصور





وتسجيل اللحن الموسيقى . وكان استغلال الصور المتحركة والاذاعة اللاسلكية وكانت الكتب الناطقة والتسجيلات المرئية والمسموعة .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشتهر الحكايات الشعبية العربية فى العالم بأسره ... ربما أفادت من روافد العالم القديم ، ولكن اللغة العربية كانت هى التى حافظت على تلك الذخيرة الانسانية ، وهذا كتاب « كليلة ودمنة » الذى يعد النموذج الكامل للمثل فى ادارة الأحداث على ألسنة البهائم والطير .. انه من ادب الكبار ومن أدب مرحلة هامة من مراحل الطفولة تحتاج الى تأكيد الاعتصام بالوسط الذهبى فى السلوك . وهذا كتاب « ألف ليلة وليلة » الذى يعتبر من خير ما أثمرته القرائح فى القصص الخيالى قد ظل فترة غير قصيرة المرآة التى يرى فيها الغرب فلسفة الحياة فى الشرق .. هذان الكتابان عالميان وهما من تراث الانسانية كما أنهما من حلقات التراث الشعبى الذى قبل عليه الأطفال .. ان هذين الأثرين الأدبيين المشهورين من أبرز ما تستوعبه مكتبة الطفل الى يومنا هذا . وما أكثر الرسوم والصور التى نهض بها الرسامون توضيحا وابرازا للشخوص والمواقف المستمدة من الحكايات الشعبية فى « كليلة ودمنة » أو الليالى .

وعندما نفكر فى ثقافة الطفل باعتبارها الخطوة الأولى فى ثقافة المواطن وثقافة الشعب فان الواجب يقتضينا أن نبادر الى جمع «الحواديت» التى يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية وأن نعين الحياة على الانتخاب ، وعلى تخليصها من الرواسب ومن الامعان فى الخرافة وعوامل الجمود ، ولن تكون بذلك مناقضين لمنهج التراث الشعبى ذلك لأن الحياة تختبر الأشكال والمضامين وتحذف وتضيف وتعدل وتنسخ ، حتى يظل هذا التراث مسايرا لمقتضيات الحياة المتطورة أبدا ، ولابد من التسليم بتحفظ واحد هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية ، وهى الأصالة التى جعلت من هذا الشكل أثرا يجمع مقتضيات التعبير الأدبى الى جانب قيامه بالوظائف الأساسية فى التربية الفردية والاجتماعية .



العمل واللعب

ومن حلقات التراث الشعبى التى لا نستطيع اغفالها بحال من الأحوال هى تلك التى ترتبط بالألعاب وضروب الرياضة ، والواقع ان هذه الحلقات ليست وسيلة الى تزجية الفراغ خارج نطاق النشاط الجاد الذى اصطلحنا على تسميته بالعمل . اننا جميعا نعرفها باسم الألعاب ولكنها فيما يرتبط بالطفولة نشاط جاد يقوم بوظائف حيوية وتربوية .. ان الطفولة الأولى فى نظر الكبد تنزع الى اللعب ولا تعرف الجد مع أن نشاطها كله تقريبا يستهدف الافادة من التجربة والخطأ واستغلال المحاكاة . وتتطور ألعاب الأطفال كلما تحولوا من فترة الى أخرى وتختلف باختلاف الجنس .. الألعاب الفردية .. الألعاب الجماعية .. الألعاب الذهنية .. ألعاب الذكور وألعاب الاناث .. الخ . وهذه الحركات لا تقوم بذاتها فكثيرا ما تصاحبها عبارات وايماءات . واذا كان المربون يعتمدون عليها فى التربية وفى التدريب فان المتخصصين فى المأثورات الشعبية يجمعونها ويصنفونها ويحللونها ويرون أنها ترتبط بأشكال التعبير الأخرى بل ترتبط بتصورات قديمة ، وكثيرا ما تستجيب لأحداث تاريخية قريبة .

والعلاقة الوثيقة الى أقصى حد بين التراث الشعبى وأدب الأطفال أكبر من أن يلم بها مقال عارض كهذا المقال ، وحسبى أن أنبه الى ان التراث الشعبى هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب الأطفال عند جميع الأمم على اختلاف البيئات ومراحل الحضارة . وما من دارس أو متخصص فى تربية الطفل الا وهو يعترف بأهمية التراث الشعبى فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة . ولكن الشىء الوحيد الذى لابد من الالحاح عليه هو أن الافادة من التراث الشعبى فى ثقافة الطفل تحتاج الى وعى صحيح بطبيعة هذا التراث وخصائص وأساليب انتشاره .. ان التراث الشعبى دار كبيرة تضم القديم والجديد ، ولابد من الاعتصام بالانتخاب عن وعى وعلم .. لو فعلنا ذلك فاننا نساير منطق الحياة الشعبية التى تساير التطور مسايرة كاملة .

دكتور عبد الحميد يونس

مسرحة الفنون الشعبية

أحمد رشدى صالح

بعد أن مضت سنوات لا تقل على العشر على تقديم الفنون الشعبية المسرحية ، لم تزل هناك مشكلات تحتاج الى استيعاب ودراسة ، فمنذ أن ارتفعت الستائر عن برنامج « ليل يا عين » الذى حملت أعباءه مصلحة الفنون ، ومنذ أن شاهد الجمهور فرقة رضا ثم الفرقة القومية للفنون الشعبية ، أضيف الى فنون المسرح المصرى ، فن جديد هو الفنون الشعبية المسرحية ·· وأصبح من الممكن الآن أن نناقش مشكلات هذه الفنون ، لاننا نملك قدرا كافيا من «النماذج» التى ارتفعت عنها ستائر المسرح

ما هو الفن الشعبى المسرحى ؟

وسنحاول ــ بادىء الأمر ــ أن نجيب على سؤال :

ــ ما هو الفن الشعبى المسرحى ؟ مع علمنا بأن التحديدات هى من أصعب الامور ، وأقلها فاعلية عند التطبيق ، لكن الرغبة فى ايضاح بعض الفروق بين الفن الشعبى المسرحى ، والفن الشعبى الخاص بالسامر ، قد تعيننا على أن نعالج مشكلات أخرى تتعلق بالفن الشعبى المسرحى خاصة ··

فى رأينا أن الفن الشعبى المسرحى ، يكتسب وجوده وقسماته ، من العلاقة المتعددة الأطراف ، بين عمل الفنان المثقف ، من ناحية ، وجمهور المسرح فى المدن أو الحواضر بل حتى القرى من ناحية ثانية ··

وإذا كنا نقول أن مادة الفن الشعبى المسرحى ، تشمل فن التعبير الحركى المسرحى وفن الموسيقى الشعبية المسرحية ·· وفن الغناء الشعبى المسرحى ·· فالزاوية التى تضم هذه الفنون جميعا هى :

أولا : زاوية الدلالة على الميراث الشعبى الفنى ، أو انتماء العمل المقدم من حيث أصله ، أو من حيث روحه وطابعه الى الميراث الشعبى ·

وثانيا : وهى زاوية مسرحة المادة الحركية ، أو الموسيقية أو الصوتية الغنائية ، أى اخضاعها لموجبات العرض المسرحى ·· وليس هناك بديل لهذا ، ذلك انها تعرض امام جمهور يدخل المسرح بتذاكر ، لترتفع أمامه الستائر ، عن أعمال مقدمة فى مساحة محددة وفى زمن محدد ، بل تكون هذه الاعمال ــ أقرب ماتكون ــ الى الدراما والاستعراض حين يخاطب كل منهما جمهور المدن أو جمهور القرى ، الذى يمثل أمامها ، وقد تهيأ لأن ينال من المشاهدة المسرحية تلك المتعة العظيمة المرتقبة من فن المسرح ··

وقد اشترطنا أن يكون العمل الفنى الشعبى دالا على الميراث الشعبى ، عند تقديمه على خشبة المسرح ، ومتصلا بروحه وطابعه ·

لكن ينبغى الحذر تماما من أن نفهم هذا الشرط فهما ضيقا ، جامدا ، او أن نجعله قيدا حديديا على عملية تصميم الرقص (الكوريوجراف) والسؤال : لماذا ؟ ··

وردنا على ذلك أننا لا نطلب من مصمم الرقصة المسرحية أن ينقل الينا صورة دقيقة لرقصات موجودة فى البيئة الشعبية ويعرضها على خشبة





المسرح ، بل نطلب منه أن يقدم صيغة مسرحية مشتقة من الرقصات الشعبية .

ولذلك فهو يقوم بدور المنشىء لهذه الصيغة . ولا ينبغى أن يكون هناك قيد على تأثره بالمادة الأصلية ..

كما أن أحدا لا يملك الحق أو القدرة ، على أن يوجه عملية الخلق والابداع الفنى الذاتية ..

ان عملية الابداع – بما فيها من استقبال وتمثل واعادة تبويب وتعديل ، وبما فيها من تصور وخلق – كل ذلك يتم فى وجدان الفنان المصمم .

وغاية أمرنا معه أن نطالبه بالتزام الطابع الشعبى – أى بأن يكون التأثير النهائى لعمله ، داخلا فى نطاق التأثير الأخير الذى قد يوحى به العمل الشعبى من ناحية المذاق ، ومن ناحية التأثير ، – وأحيانا من ناحية الدلالة .

وقد استحدث مصممو الرقصات ، صيغا متنوعة ممسرحة ، وينبغى لهم أن يصبوا دائما لتنويع هذه الصيغ .. اذ لابد من مقاومة الاملال والرتابة فى العمل الفنى المسرحى .. ولابد أيضا من التخلص من عيب الاطالة الذى قد يكون صفة مقبولة فى الرقص الشعبى الأصيل ..

ومن ناحية الشكل قد ينتظم برنامج فرق الفنون عددا من الرقصات التى ينفصل بعضها عن بعض أو ينتظم – فى خيط قصصى أو أسطورى – مجموعة من الرقصات فيصبح أقرب الى المؤلفة الكبيرة المكونة من فصول .

وهذه الصيغ هى التى شاهدناها على مسارحنا حتى الآن سواء أكانت الفرق قادمة من أعماق أفريقيا ، كفرقة أوغنده التى تحرص على تقديم الفنون الشعبية بأقل قدر ممكن – من التطوير ، بل ربما بلا تدخل من الفنان المثقف على الاطلاق . هذه الفرقة قدمت برنامجا مركبا من فقرات منفصلة .. أكثرها رقص يصاحبه عزف موسيقى أو غناء أو كليهما .

ثم شاهدنا فرقة غينيا للفنون الشعبية ، وكان أبرز ملامح عملها ، أنها تأخذ بتطوير المادة الشعبية



ومسرحتها ، وقد نظمت فقرات برنامجها ، فى خيط أسطورى •

أمامنا ـ اذن ـ مثالان من أفريقيا يجسدان اختلاف الاتجاهات فى سائر فرق الفنون الشعبية •

اتجاه يتمسك برفض التطوير ، وقليل جدا من المسرحة ، وتمثله فرقة أوغنده •

واتجاه آخر يتمسك بالتطوير ، وبالكثير من المسرحة ـ أى استخدام الصنعة المسرحية والاخراج والاضاءة ـ وتمثله فرقة غينيا ••

وعلى نطاق العالم كله ، تنطوى فرق الفنون الشعبية تحت واحد من هذين الاتجاهين ، فالفرق الأوروبية الشرقية تأخذ بمبدأ التطوير والمسرحة وتقترب بالرقص الشعبى نحو التجريد • وحركات الباليه أحيانا ، كما تقترب بالغناء الشعبى نحو الغناء الأوبرالى فى أحيان أخرى •

وأما بعض فرق أوربا الغربية ، فتأخذ بعدم التطوير وبقليل جدا من المسرحة ومنها فرق اليونان واسبانيا والبرتغال •

وما من ريب فى أن اختلاف وجهات النظر ، بين أصحاب الاتجاهين السابقين ، يرتبط بتطور الاتجاهات فى دراسة الفلكلور والثقافات الشعبية ذاتها ـ فعندما كان هناك ظن سائد بأن الرجوع الى مناطق الريف القصية ، والأماكن المنعزلة • والمجتمعات المتخلفة ، يعطى الباحث أكثر النماذج اصالة وعراقة وأغزرها دلالة ، عند ذلك ، كانت نظريات تغير الأنماط الثقافية ، والآراء الخاصة بتبادل التأثير الثقافى ، والارتفاق الثقافى ـ كل ذلك لم يكن واضحا جليا ، ربما لأن مجتمعات أوائل القرن التاسع عشر لم تكن قد خضعت بعد لتأثير ونفوذ وسائل الاتصال الجمعى التى زادت قوتها ، وزاد تأثيرها مع مجىء القرن العشرين ثم أصبحت هذه الوسائل قوة فاعلة ، فى تغيير الانماط الثقافية ، فى أبعد أماكن الأرض وأدناها وفى مختلف قطاعات الجماعات الانسانية بحيث يمكن القول انه ما من مجتمع يأخذ بقدر من حضارة القرن التاسع عشر أو حضارة القرن العشرين الا ويتعرض مباشرة للتغييرات الجسيمة الملحة التى تصيب موروثه الثقافى •

ومعنى هــذا ــ من ناحيــة أخرى ــ أن الظن باستقرار المادة الشعبية الأصيلة ، فى نمط ثابت وهم ومظنة ‧‧ وأن الزعم بأن أغانى مقدونيا أو كريت أو البرانس ــ مثلا ــ التى يؤديها الفلاحون ستظل فى اطار نمطها الثقافى ، اذا جلبناهــا من مراعى المـاشية ، وحقول الزراعة ، وسفوح الجبال وعرضناها ــ مختزلة بالضرورة ــ أمام الجمهور فى المسارح ‧

ماذا يحدث ‧‧‧

عند نقل المـادة الشعبية الى المسرح ؟

واذاً ، فنحن ، نفصل المادةالشعبية من مناسبات أدائها ، ومن وظيفتها الأصلية ، ونغــير مناسبة الأداء ، الى مناسبة العــرض المسرحي اليومى ، ونغير الوظيفة الأصلية ، ربما من وظيفة اجتماعية أو تعليمية أو اعتقــادية ‧‧ الى وظيفة التسرية والامتاع أو تقديمهذه المتعة الفنية النغمية المرتقبة من فن المسرح ‧‧

نحن نفعل هــذا ، حتى لو كنا مسئولين عن الفرق التى ترفض تطوير المادة الشعبية مثل فرق أوغنده واليونان والبرتغال واسبانيا ‧

وسنضرب مثالا على هذا الرأى :

قدمت فرقة اليونان ــ على مسرح دار الأوبرا ــ غنائية جنائزية ، مأخوذة من بعض الجزر الصغيرة المنتشرة حول شبه جزيرة اليونان ‧

وحرصت دورا ستراتو مــديرة الفرقة على أن تؤدى هذه البكائية بنفسها ، وأن تتشح بثياب الحداد الشعبية ، وأن تعقد يديها على صدرها أو تحركها كما تفعل الندابات أو الباكيات فى تلك الجزر ‧

وكانت وجهة نظرها انها تقدم فنــا غنائيــا شعبيا تلقائيا ‧

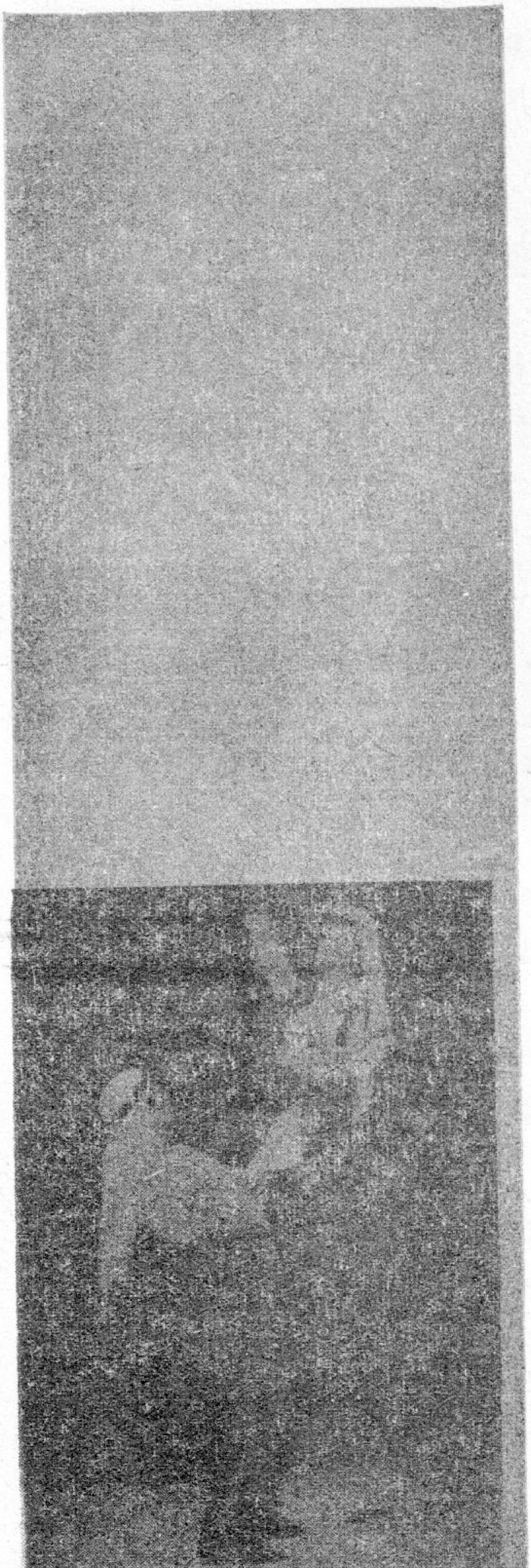
وعند مناقشتها ، اتضــح لم يتشعب تشريح هذه البكائية ‧‧ **فأولا :** لماذا وقفت فى وسط المسرح وحرصت على أن تقع عليها حزمة الضوء ؟‧

قالت دورا ستراتو : ان ذلك ضرورى لــكى ينفعل الجمهور ، بأدائها الصوتى والحركى ‧

لــكن المسرح مظــلم الا من حزمة الضوء التى أشرنا اليها ‧‧

قالت دورا : انها تستحضر جو الجناز ‧

واذا ، فهناك استعمال لعنصر الايهام المسرحى



وأكثر من هذا ، فمن الذى يؤدى هذه البكائية وأمام من ؟ وما هو نوع الاستجابة التى يباشرها الآخرون ؟ ·

يؤدى هذه البكائية « فنان » من المدينة ، مثقف ـ فدورا ستراتو ـ راقصة باليـــه فى الأصل ـ ويؤديها فى مناسبة مختلفة تماما عن مناسبـــة انشادها الأصيلة ، ويؤديهـــا أمام جمهور غير مشارك فى مراسم الجناز ، وهذا الجمهور يحس بأن الأغنية الجنائزية تعرض أمامه ، بقصد تحقيق متعة مسرحية ، وليس بقصد اشراكه ، فى معاناة الجناز ··

وهذا الجمهور يتخذ موقف المستقبل ، لا موقف المشارك ، مع أن جمهور البكائيات ـ فى البيئـة الشعبية ـ جمهور مشارك ـ بما فى ذلك المجتمع اليونانى الذى نعرف جيـــدا ، أن مراسـم الدفن والجناز والبكاء على الميت فيه ، تكاد تكون مطابقة لما اعتاده المصريون من ممارسات جنائزية ·

وواضح من هـــذا المثـــل أن القول بأن الفن التلقـــائى يمكن أن يظل كما هو ، بعد نقله الى خشبة المسرح قول بلا جدوى ـ اذ أن هذه الفنون تخضع للمسرحة ـ بدرجة أو باخرى أى تخضع للتغيـــير القليل أو الجسيم ·· ثم تنفصـــل عن جمهورها الأصلى المشارك وعن وظيفتها الأصلية · وتقترب أكثر فاكثر ، ومع التكرار ، من العمـــل الفنى المثقف ذلك انها مهيأة لاحتواء أركان العمل الفنى المثقف ·· فمثلا هنـــاك عنصر الانتخاب أو الاختيار المعتمد والمبنى على أمسية ثقافيـــة ـ بل نقدية وفنية لا تنتمى الى أمسية رجل الشارع ـ وحامل الميراث الشعبى ·

وفى حالة بكائية دورا ستراتو ، سنجد انهـــا هى بذاتها التى اختارت هذه البـكائية ، وقدرت انها مناسبة للعرض المسرحى ، وهى ـ بذاتهـــا ـ التى اختصرت منها بعض أجزائهـــا حتى تستطيع تقديمهـــا فى ٥ دقائق ؟ بالتحديد على حين أن الندابة أو الباكيـــة الشعبية ، لا تقيد نفسها بالزمن أو المكان ، بل تقيد نفسهـــا ، باشـــباع مناسبة ، والجمهور المشارك لها ·

ومعنى هذا ، انه ما أن يبدأ الفنان المثقف فى ممارسة عنصر الاختيار ، حتى يوقع تبـــديلا أو تغيرا ـ وربما الغاء ـ لبعض عناصر العمل الفنى الأصلى أو لأغلب هذه العناصر ·

وهناك مثـــلا ضرورة ملاءمة المـادة المعروضة للمسرح ـ ليس فقط من ناحية القيم الجمالية ·· أو من ناحية ضوابط العـــرض المسرحى ، بل من ناحية القيمة الأخلاقية والاجتماعية ·

وسنضرب مثالا مأخوذا أيضا ، من برامج فرقة أوغندة التى قلنا انها تتمسك برفض التطـــور والتغيير ··

عندما أرادت هذه الفرقة أن تعرض برامجها فى مسرح البالون بالقاهرة ـ لوحـــظ أن الراقصات يرقصن وهن عاريات الصدور والأثداء والبطـــون والأفخاذ ··

واستوجب الأمر ، ادخال تغييرات على الأزياء المستخدمة · ولا بد من أن هذه التغييرات أثرت فى الحركة المؤداة ، وعند مناقشة مدير الفرقة قال ان ذلك يحدث كثيرا عندما تظهر الفرقة فى مسارح أوغنده ذاتهـــا ·· أما عندما ترقص فى القرى ، والريف فانها ترقص بلا أزياء ·

ومعنى هذا ، أن الفرقة نفسهـــا تلائم بين مادة برنامجها ، ونوع الجمهور الذى يشاهـــد هـــذه البرامج ·

معنـــاه ، انها تمارس قيما أخلاقيـــة مختلفة باختلاف أماكن العرض وجمهوره ·

ونحن نعرف أن أنواع الرقص الافريقى تحتمل وتبيح الرقص بلا أزياء لأن الرقص هنـــاك فن يتصل بمعتقدات وممارسات وقيم أخلاقية أخرى غير تلك التى يستتر عليهـــا مجتمـــع زراعى أو صناعى ، أو مجتمع يؤمن بعقائد دينية سماوية ·

هكذا نكاد نخلص الى أن نقل الحركة التعبيرية من بيئتها الأصلية الى بيئة ثقافية حديثـــة ـ هى المسرح ـ يحدث فيها تغيرات مقصودة ، سواء قال الذين ينقلونها انهم لا يؤمنون بالتغيير ، أو قالوا انهم يؤمنون به ··

ان الحقيقـــة المؤكدة هى ان للعـــرض المسرحى موجباته وضروراته ، التى تحكم ســـائر الفنون المرئية والمسموعة ، التى ترتفع عنها الستائر ··

ومن هنا ، يكون هم «الكوريوجراف» أن يشكل تشكيلا أو تكوينا مسرحيا ـ فيـــه قوام العرض المسرحى ، وفيه قيمته الجمالية ·

ولكن التشـــكيل على خشبة المسرح ، يضمه مناطق دخول وخروج وحركة ، ومن هنا ، لابد له من أن يراعى قواعد الحركة المسرحية ·

ثم ان ساحة المسرح ـ ان صح لنا أن نستخدم هذا التعبير ـ ليست ساحة السامر ، المفتوح على

ضوء الشمس ، أو ضوء القمر ، والهواء الطلق ، وأماكن الجلوس الحرة .

انه ساحة مقيدة ، لابد لها من الاستعانة فيها بالاضاءة الصناعية ، ولابد من حساب أن أماكن المشاهدة ثابتة .

ومعنى ذلك ان مصمم الرقصة - وايضا مصمم الأزياء - يضع في اعتباره انه من الضرورى أن يبدو التشكيل في تمامه لأكثر عدد ممكن من الجالسين في المقاعد الثابتة ، ومن أى مكان ..

وكل هذا يؤثر ، في جهارة الحركة أو همسها .. كما يؤثر في جهارة اللون أو همسه .

ذلك أن المصمم يفترض أن جزءا من طبقة أداء الحركة أو نبرة اللون أو نبرة الأداء الصوتى ، سيضيع قبل أن يصل الى عين المشاهد وسمعه وحواسه ..

فاذا كانت الخطوة زاحفة رقيقة في الرقصة الأصيلة ، فانه سيحاول أن يبرز خاصيتها الزاحفة اما بالتكرار ، أو بالتاكيد عليها ، دون مراعاة لطبيعة الأداء الأصلية في الرقصة الشعبية التلقائية .

حرية المصمم وحدودها

نحن نقول ينبغى .. لمصمم الرقصة أن يمارس حرية واسعة ، بل وحرية غير محدودة في عملية التأليف .. وينبغى أن نرفع معه مبدأ حرية غير المحدودة ، في هذا السبيل ..

لكن ماذا تعنى حرية غير المحدودة ؟ .

من حقه أن يتأثر كيف شاء بالأصل التلقائى وأن يستوعبه ، ثم يطرحه بأسلوبه وروحه .. ذلك هو مدى ممارسته للحرية في التأليف .. لكن هل من حقه أن يقحم على التكوين المسرحى خطوات أو جمل راقصة نعرف انها مشتقة من فن الباليه الكلاسيك في أوروبا أو من الرقصات الحديثة الأوروبية مثلا ؟ ..

اذا حدث فسوف يبتعد المصمم بهذه الخطوات عن روح الميراث الشعبى المصرى - اللهم الا اذا كانت بعض التعبيرات الحركية في المثلين السابقين قريبة جدا ، أو صورة مهاجرة من رقصة مصرية أو عربية أو افريقية .

ذلك ، أمر مباح فيما نظن ، لأن الثقافات الشعبية المصرية والعربية والافريقية ، وربما ثقافات شرق البحر الابيض المتوسط ، قد طال تأثرها بعضها ببعض ، بحيث اصبحت الجزئيات المهاجرة من الفنون الشعبية صفة واضحة بينها .

امثلة من رقصات الحجالة والنوبة والدبكة

ومن أبرز الرقصات المسرحة ، في فرقنا المصرية - الكبيرة وفرق الأقاليم - رقصات الحجالة والنوبة والدبكة .

وهى تضع تحت مانسميه بالرقصات ذات الأصل الفلكلورى ..

وهى - مأخوذة - عن رقصات جارية في استعمال البدو وأهل النوبة .. وربما كانت رقصات الحجالة من أوسعها انتشارا لأنها جارية في استعمال بدو الصحراء الغربية وشمال افريقيا جميعا .

والسؤال الآن ما هى الرقصات المسرحة بهذه الأسماء التى تقدمها فرق رضا والقومية وفرق الأقاليم ؟ ..

هى مؤلفات من التعبير الحركى المسرحى ، انشأها فنانون مثقفون ، واستوحوها - بدرجة أو بأخرى - من أصول تلقائية ، ثم أخضعوها لضوابط العرض المسرحى ، وطابقوا بين المؤلفة الراقصة ، والمؤلفة الموسيقية المسرحية ، والمؤلفة الغنائية المسرحية .

ويعتبر رامازين - مدرب الفرقة القومية عند انشائها - من أوائل الذين أنشأوا صيغة مسرحية رقصة النوبة ورقصة الحجالة .. ثم أنشأ مصممون مصريون صيغا أخرى لرقصة النوبة .

ومن المتعذر على مدرب أجنبى مثل رمازين - أن يتخلى عن وجدانه الخاص ، أو مقاييسه الثقافية الخاصة ، ويأخذ بدلا منها وجدانا مصريا .

ومن الطبيعى اذاً ، أن يترك هذا المصمم بصماته على الصورة الأولى المسرحة لرقصة النوبة

ويتضح ذلك في أمرين :

- الأول هو الاتجاه التجريدى - العناية بالتشكيل الجمالى - وتقريب الجملة الراقصة والتكوين الراقص النوبى ، من الباليه الفولكلورى المعتمد على خطوات نوبية .

- والأمر الثانى هو استخدام خطوات أو تشكيلات تنتمى الى ثقافات أوروبية شرقية .. وهو أمر متوقع أيضا ، ومثال ذلك بعض حركات الشباب - حين ينتظمون في صفوف تتحرك - حركات عنيفة ..



وينطبق هذا أيضا على انشائه لرقصة الحجالة.
وأكثر ما قدمه المصممون المصريون في هاتين الرقصتين ، يدور في فلك الصيغ السابقة ، أو يتأثر بها .

واذا كانت السمة الغالبة على رقصات النوبة والحجالة الأصلية ، هي الجملة الراقصة غير الجهيرة فان السمة الظاهرة في رقصة الدبكة الأصيلة ، هي جهارة الحركة الراقصة ، حتى ليظن المشاهد ، أن بينها وبين رقصات البلقان والقوقاز وشرق أوروبا ، صلات واضحة .

وربما كان الاتصال الثقافي بين شرق البحر الأبيض وجنوبه الشرقي ، عاملا مؤثرا ، في ارتحال بعض هذه العناصر الحركية ، كما أنه يحتمل أن يكون لتقارب المناخ بين هذه المناطق ، ما ينشىء هذه الجهارة والسرعة ، في الأداء .

وعند انشاء صورة ممسرحة لهذه الرقصة استخدم مصممها جملا راقصة مستوحاة من أداء بعض فرق غزة لها ، وأضاف اليها خطوات أخرى ونظمها في تشكيلات ، تذكرنا أحيانا بأن في التصميم المصرى ، ان كان موحيا بالتقدم ، فانه لم يزل في حاجة الى اقتراب أكثر من الأصول الموروثة لهذا الفن .

فن التصميم
وبعض مشكلاته

والحقيقة ان المصممين المصريين في فرقة رضا والقومية وغيرهما ، قد أنجزوا حتى الآن عددا من الأعمال الجيدة المتقنة والدالة على الميراث الشعبى .

ويعتبر ما أضافوه في مجال الفنون الشعبية المسرحية ، ذا أهمية خاصة ، لأنهم روادير تادون ميدانا غير مطروق من قبل ، ولأن العشر سنوات أو نحوها ، التى مضت منذ تقديمهم لهذه الفنون فترة قصيرة جدا ، في عمر الفنون المسرحية .



وقد نجد بعض العذر فى ناحية أخرى ، وهى أن مصادر المادة الخام للرقصات الأصيلة ، نادرة جدا ، بل معدومة فى كثير من الأحيان . ونعنى بهذه المصادر ـ التسجيلات العلمية ، وما يلحق بها من معلومات وتقارير وصفية الخ ..

وقد يختلط الأمر بالنسبة لعمل مصمم الرقصة الشعبية المسرحة . وأسباب هذا الاختلاط كثيرة .. فهناك مثلا سبب كبير ، وهو الاعتقاد بأن من حق أو من مقدور مصمم الرقصات أن ينشئها جميعا من خياله ويؤلف عناصرها جميعا ، ويركب هذه العناصر معتمدا على حدة خياله الشخصى فى كل حالة ..

لكننا نفضل الطريق المضاد . لا لأن ارتياد الميدان مدخل أساسى ـ بل لا غناء عنه ـ لكل من يمارس دراسة الفنون الشعبية ، أو الاستفادة منها ـ بل لأن مسرحة الحركات التعبيرية الشعبية هى بمثابة استخدام وتوظيف مسرحى ، لمادة موجودة فى استعمال الجماعة الشعبية ، أو نرجح أنها موجودة ..

وأول ما ينبغى عمله هو الاقتراب من ممارسات الجماعة الشعبية فى هذا الفن .. ومعايشة هذا الفن كما تباشره الجماعة الشعبية ..

لابد ـ اذا ـ من المشاهدة والمعايشة الميدانية ـ حتى بالنسبة للمصمم الذى ينشىء الرقصة بل مصمم الأزياء ومؤلف الموسيقى .

انه لأمر بعيد عن منطق الأشياء ، أن نحاول خلق كيان جديد ، من لا كيان ، أو نحاول أن ننشىء صورة ممسرحة شعبية ، من خيال مثقف غير شعبى ..

واذا نجحنا مرة ، فى استخدام ما بقى فى وجداننا من انطباع بالحياة الشعبية ، فاننا سنفشل كثيرا فى تنويع وتجديد البرامج والفقرات التى نمسرحها ونقدمها للجمهور .

ان عمل مصمم الرقصات ـ فيما أظن ـ يبدأ بالمادة الأصيلة ويبدأ بها ، من حيث التعرف عليها والاقتراب منها ، وتأملها ، واستيحائها وتخيلها.

ذلك هو الرأى المرجح ، فى كل الرقصات المعبرة عن العادات والتقاليد والمعتقدات وكذلك فيما يتصل برقصات الألعاب الشعبية .

غير أن هناك نوعا من الرقص يراد به أن يحقق متعة جمالية خالصة، من حيث التشكيلات المستخدمة وهذا النوع هو رقص للرقص ـ أو رقص للتعبير عن طواعية الجسم ورشاقته والتعبير عن التحكم فيه ..

واذا جاز لمصمم الرقصات ، أن يمارس تحررا أكبر من الأصول الموروثة هنا ، فانه ينبغى له أن يقنعنا بأن المؤلفة الراقصة التى جعلها « للرقص » وحده ، ذات طابع شعبى ، بأن تكون الجملة الراقصة مشتقة من جمل شعبية جارية فى الاستعمال بالفعل ..

خطران على الأقل

ومن واقع التجارب المصرية يبدو أن هناك خطران كبيران يواجهان مصممى الرقصات المصرية.

والأول فى ظنى هو خطر الانسياق مع عنصر المسرحة الى الحد ، الذى تبتعد فيه المؤلفة الراقصة عن روح الميراث الشعبى من فن الرقص •

وقد يحدث هذا عندما يستولى العنصر الجمالى ـ وعنصر الاستعراض ـ على خيال مصمم الرقصة ، فيكتفى به ، أو يمعن فى الانتفاع به •

والخطر الثانى : هو خطر الجمود نتيجة الاقتراب الشديد بل الالتصاق بالأصول الحركية الفولكلورية والخوف من استنباط تكوينات جديدة •• قريبة من هذه الأصول فى روحها ، وغير قريبة منها من حيث تشكيلاتها •

لكن ذلك كله ، يقودنا الى التنبيه الى أن الاحساس بجدب فن الرقص فى الميراث الشعبى ـ وهو الاحساس الذى يراود بعض مصممى الرقصات ـ انما هو نتيجة ابتعادهم أنفسهم عن معايشة المأثور الشعبى والممارسات الشعبية ، وهو نتيجة عدم المعرفة الواقعية بطرائق الشعب فى التعبير عن وجدانه بالحركات الموقعة •

ذلك ان الرقصة الشعبية الأصيلة ، تكون جارية فى الاستعمال بكاملها ، او تكون بعض أجزائها جارية فى الاستعمال ، أو يمكن أن تستنبط من حركات اللعب والعمل ، مايصلح أن يكون رقصات شعبية ، بل يمكن استنباط مثل هذه الرقصات من حركات المهارة الجسمية • نقول ان ذلك موجود او ممكن أن يؤدى الى وجود رقصات شعبية مسرحية ••

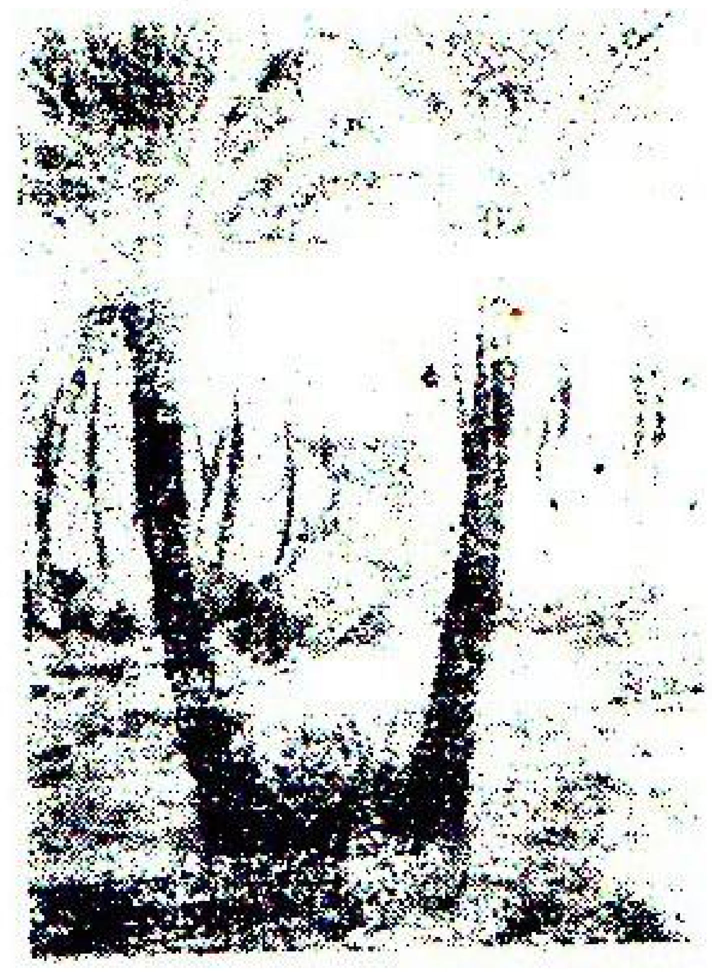
لكن حديثنا ينبغى أن يتناول كذلك :

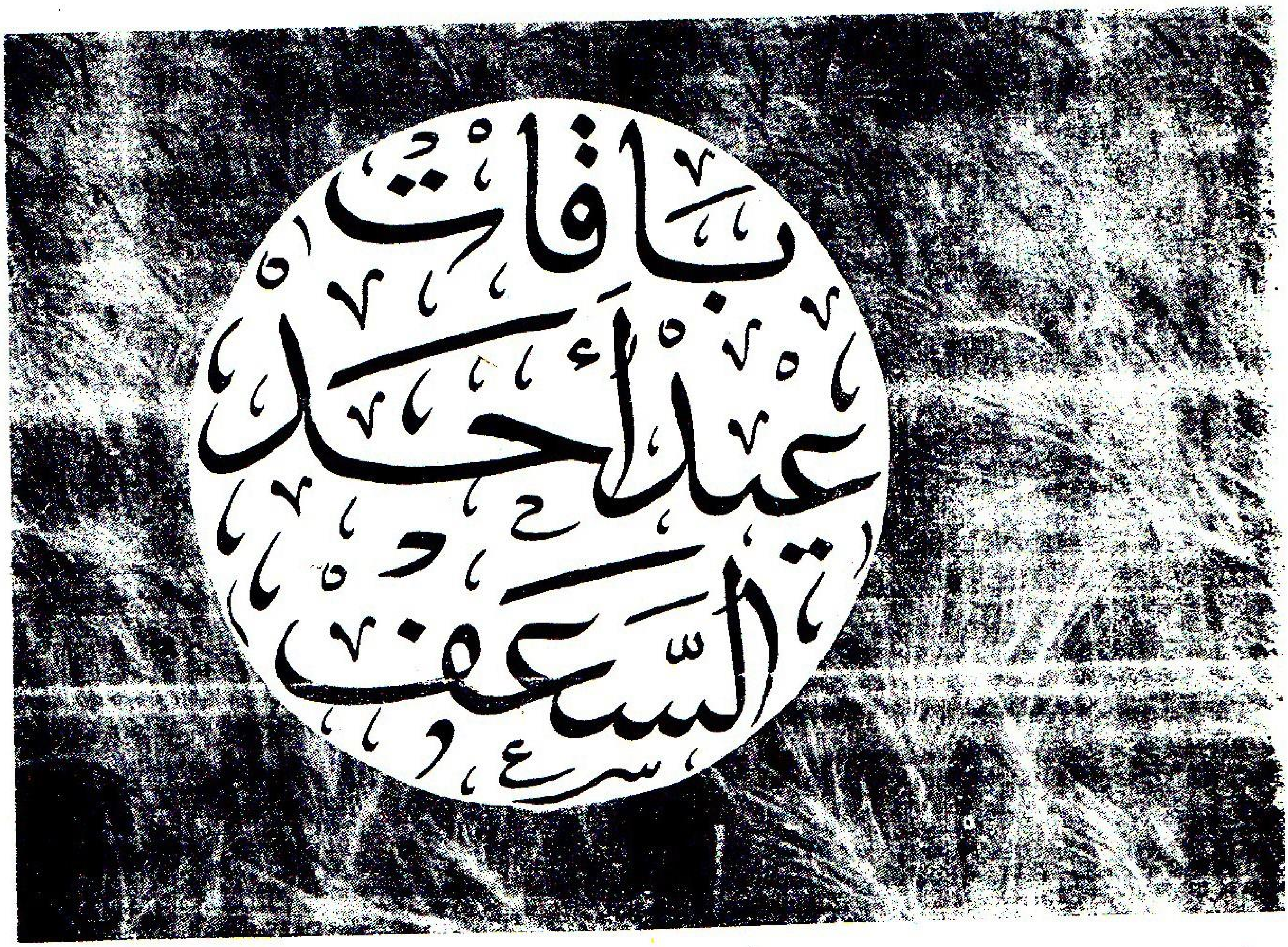
أولا : تصنيف أهم الرقصات الجارية فى الاستعمال فى مصر •

ثانيا : بيان أهم أنواع المهارات والحركات التعبيرية التى قد تحمل بقايا رقصات ، أو توحى باستنباط رقصات للمسرح •

ومع عدم وجود ، جهد ميدانى كاف فى هذا السبيل ، الا أنه يمكن الوصول الى قدر من النتائج ، عند تحليل « عينات » من هذه التعابير الحركية المعروفة للباحثين والتى كشفت عنها عمليات الميدان أو الاستطلاع ، سواء بواسطة مركز الفنون الشعبية ، أو بواسطة المهتمين بهذا الأمر فى فرق الفنون الشعبية ، أو بواسطة بعض الدارسين الذين نشروا عددا قليلا من الدراسات حول الألعاب والحركات التعبيرية الشعبية •• وسنحاول ان نعالج هذه الناحية فى مقال قادم •

أحمد رشدى صالح





دكتور عثمان خيرت

للكثير من نماذج تراثنا الشعبي علاقة وثيقة بعادات وتقاليد متوارثة من قديم الزمان ، الا ان أكثر هذه النماذج بقـــاء وخلودا ما يرتبط بمناسبة دينية ترافقها كلما أقبلت ، وتعبر عنها كلما حلت حتى صارت رمزا دائما لها تمثلها عاما بعد عام وعلى مر الزمان ، فلأشكالهـــا مغزى ولنمطها معنى ولألوانها بهجة وفى الاحتفاظ بها بركة . ومن هذه النماذج ، فانوس شهر رمضان وعرائس موالد أوليـــاء الله الصالحين والبيارق التى تحمل فى المواكب والمناسبات الدينية أو عند عقد حلقات الذكر ثم باقات عيد احد السعف التى خصصت لها هذا المقال .

والسعف هو ذلك التاج من الاوراق الذى يكلل قمة شجرة نخيل البلح ، وهى شـــجرة عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ وقدسها المصريون القدماء وجاء ذكرها فى الكتب السماوية فى القرآن الكريم فى سورة مريم (وهزى اليـك بجـــذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا) وفى الانجيل (وسعف النخـــل واغصانه – لاويين ٢٣ : ٤٠) (فأخذوا سعف النخل – لوقا ١٢ : ١٣) (ســـبعون نخلة – خــروج ١٥ : ٢٧) (الصـديق كالنخلة يزهو – مزمور ٩٢ : ١٣) (قامتك هذه شبيهة بالنخلة – يسوع ٧ : ٧) (قالت انى أصعد الى النخلة – نشيد الانشاد ٧ : ٨) (الرمانة والنخلة والتفاحة – يوئيـل ١/١٢) (واغصـــان نخل واغصان – نحميـــا ٨ : ١٥) (النخل والاسل فى يوم واحد – استير ٩ : ١٤) (وفى ايديهم سعف النخـــل – رؤيا ٧ : ٩) .

والسعف منذ عهد المصريين القدماء حتى وقتنا هـــذا علاقة وثيقة بالكثير من العادات والتقـــاليد . وكان النـــاس قديما يحملونه ويلوحون به قبل ان تعرف الاعـــلام فى اعيادهم وحفلاتهم وعند استقبال موكب الملوك والأباطرة او القـــواد عنـــد عودتهم من غزواتهم ظافرين منتصرين . وكان اكثر تفضيـــلا عن اغصـــان مختلف اصناف الاشجار الاخرى لسهولة حمله ولانتظام صـــفى وريقاته ولانثنائه عند التلويح به يمينا ويســـارا ثم لخضرته التى تعبـــر عن الحياة المتجددة الدائمة .

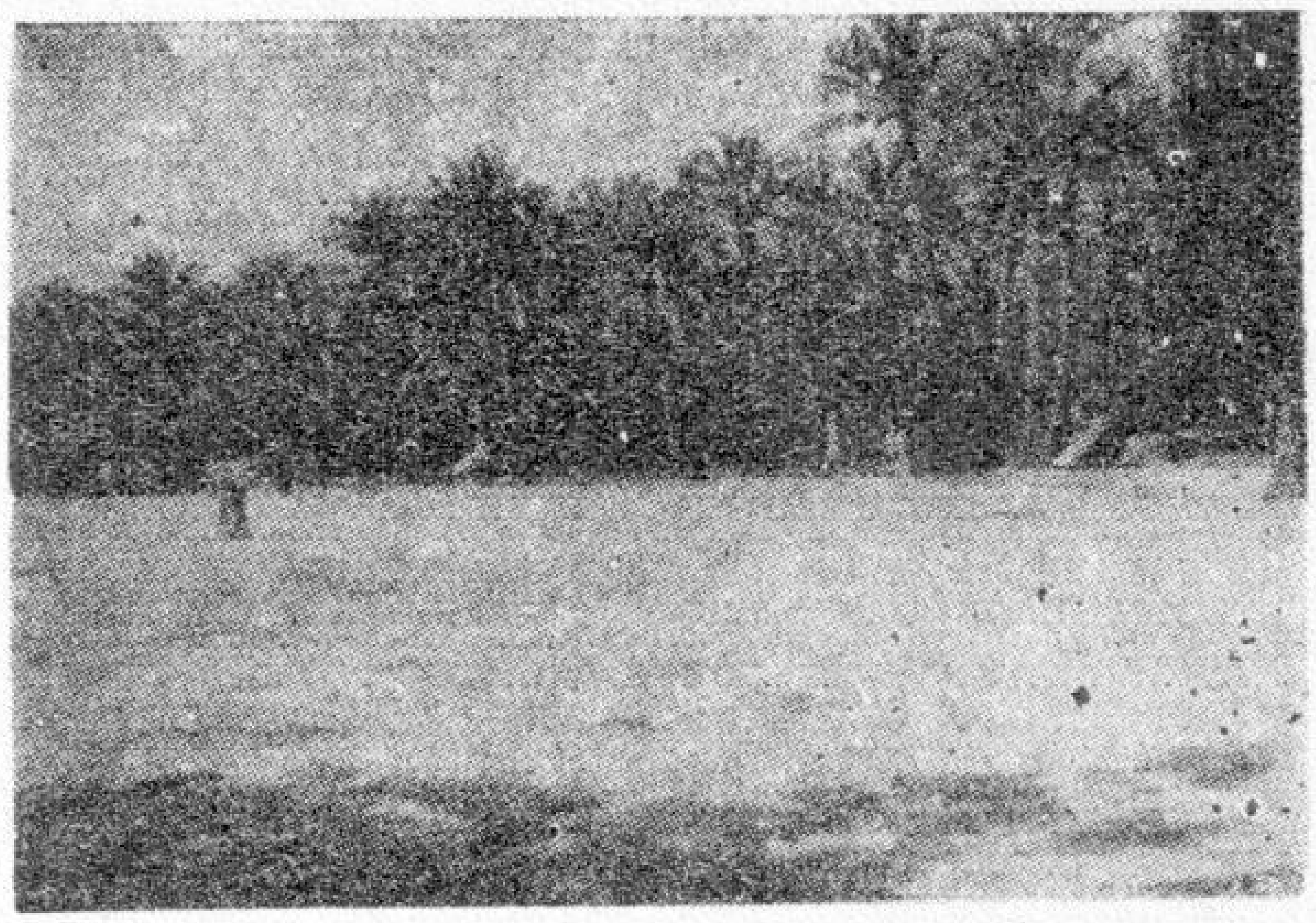
فلما دخل السيد المسيح عليه السلام ظافرا منتصرا مدينة اورشليم ليؤدى الرســـالة التى اؤتمن عليهـــا وكانت رسالة بيضـــاء وليست رسالة حرب أو اسالة دماء ، رســـالة كلها ود وصفاء وسلام واخاء ، راكبـــا الاتان مســـافة اكملهـــا بالجحش ابن آتان . ارتجت المـــدينة بأكملها فقد كان لقدومه رنة فرح عظيمة، وقابله الشعب مقابلة كلها حب وترحاب وايمان ، وحياة تحية كريمة ملوحا بسعف النخـــل وأغصـــان الزيتون وكلاهما رمز للسلام ، ناثرا فى طريقـــه وتحت ارجله السعف والورد والرياحين ، فقد كان السيد المسيح محـــل تقديرهم ومحبتهم واحترامهم لما لمسوه منه من عطف ومن معجزات خارقة وبركات تفوق طاقة البشر ، وكانوايلقون بأنفسهم فى طريقه وتحت اقدامه لتلمس البركة من كل ذرة تلمسها اقدامه . ومنذ هذا الوقت صار السعف الذى قابلوه به تذكارا شعبيـــا خالدا لهذه المناسبة الدينية القومية ، واصبح هذا اليوم عيدا يحتفل به كل عام وهو عيـــد احد السعـف .

فيقام فى جميع الكنائس قداس كبـــير يبدأ من الصباح الباكر وينتهى عند منتصف أنهـــار يحرص اخواننا المسيحيون على حضوره كبـــارا وصغارا حاملين السعفوباقات مختلفة الاشكال جدلت من وريقاته . وفى آخر القداس ينثـــر الماء المقدس على الحاضرين وعلى السعف الذى يحملونه كبركة ، ثم يحتفظون به فى ابرز مكان من منازلهم ويستبدلونه بغيره من عام الى عام، وهكذا تبقى تلك الذكرى وهذه البركة مستمرة على الدوام .

ويعـــود فن جدل وتضفير وريقـــات سعف

نخيل البلح الى أيام اجدادنا الفراعنة فهم أول من جدل منهـا باقات واكاليل جنائزية كانوا يضعـونها الى جانب موميات موتاهم ، وقد عثر على العديد منها فى قبـور العساسيف بطيبة وتبتنيس بالفيوم وكلها تشبه الى حـد كبير ما يقوم به المسيحيون فى عيدهم اليوم .

وتجهيز باقات عيـد أحد السعف ليس حرفة كما هو الحال فى فانوس شهر رمضـان وعرائس الموالد فقد اصبح لكل منهما صنـاع اختصـوا فى صنعهمـا واحترفوا اعدادهما ، ويستغرق صنع فانوس رمضان عدة أشـهر قبل حلول شهر رمضان كما أن عرائس الموالد تصنع تقريبا طول العام . اما هذه الباقات التى تشترك فى اعدادها ايادى المسلمين والمسيحيين على السواء فلا يطـول أمرها الى اكثر من أيام ثلاثة ، فيقطع السعف يوم الجمعة ويجـدل ويضفر فى هيئة هذه الباقات يوم السبت وليس لهذه العملية صناع مختصون بل يقوم بهـا الجميع كواجب وفرض وبركة وتذكرة بهـذا العيد الجليل ثم يحملونها معهم لحضور قداس يوم الاحد ، وبهذا يمر هذا العيد كما يمر الحلم الجميل .



احراش نخيل البلح فى منطقة كرداسـة

وتتفق هذه العملية فى خطوات اعدادها فى شتى النواحي والجهات ، ويحصل على السعف من الاماكن القريبة من المدن والقرى التى تكثر بها احراش نخيل البلح ، ففى القاهرة يحصل عليه من ضواحيهـا جهة المرج والقلج وعزبة النخل وكرداسة . ويقطع السعف الذى يرمز الى هذا العيد عادة من قلب النخلة من الأوراق الحديثة النمو البيضاء اللون قبل أن ترى الضوء وتخضر ، ففى بياضها تعبير عن بيـاض القلب وصفائه ونقـائه ، ولهذا يسمون كل عود من اعواد هذا السعف (قلب) .

وبدأت دراستى بزيارة منطقـة كرداسة صباح الجمعة السابق لهذا العيد ، وهى منطقة لاتبعد كثيرا عن القاهرة ويمكن التوجه اليهـا اما عن طريق امبـابة أو عن طريق الاهرام ثم السير بموازاة ترعة المنصـورية حتى كوبرى الشعبوط . وعبرت هـذا الكوبرى وسرت بين احراش النخيل خلال طرق ضيقة وتحت تيجان أورق تقاربت وتلاصقت ، وهنـاك عادت بى الذكرى الى أيام خلت لما زرت واحات الصحراء الغربية فلا فرق فى المنظر والبيئة بين هذا وذاك الا فى أصناف النخيل التى تزرع هنـاك . وتشتهر منطقة كرداسـة بأصناف السـيوى



المشترون يحملون حزم سعف البلح فى طرقات بلدة كرداسة

والحيانى والامهات ويختلط معها شتى اشجار الفاكهة كالمانجو والبرتقال والليمون والقشطة والجوافة والكمثرى كما يزرعون تحت كل هذا مختلف اصناف الخضر ، ولهذا تبدو هذه المنطقة كبساط اخضر اذا نظر اليها الانسان من عل من فوق هضبة الاهرامات أو خلال السفر بطريق الاسكندرية الصحراوى .

وتحت شجرة توت وارفة الظلال جلست مع المزارع محمد أبو الغيط وهو واحد ممن اختصوا فى قطع السعف ليسرد لى قصة اعداده لعيد أحد الخوص أو أحد السعف . قال : ان مشتريه يحرصون على دفع عربون نقدى حسب الكميات التى يرغبونها والتى تتراوح ما بين ٥٠٠ الى ٦٠٠٠ قلب قبل حصولهم عليها باسبوع ، ثم يحضرون الى هذه المنطقة لاستلامها اما يوم الخميس مساء ويقضون الليل فى بلدة كرداسة أو صباح الجمعة ويقضون النهار بطوله هناك ثم يعودون الى القاهرة حاملين مطلبهم قلت كميته أو كثرت على الدراجات العادية أو البخارية أو على عربات الكارو والتاكسى واللورى .

ويقوم بهذه العملية افراد ذو خبرة ومران ويقضون فى انجازها اليوم بطوله صاعدين الى قمة النخلة هابطين منتقلين الى أخرى من الصباح انباكر حتى المغرب آخر النهار . ويحمل كل منهم مطواة كبيرة تسمى (مقشط) سلاحها مشرشر كالمنشار يبلغ طوله ٢٥ سم ويبلغ طول مقبضها الخشبى المنثنى عند نهايته مثل طول السلاح ، ويقطعون بهذا المقشط أعواد السعف الغضة الحديثة النمو عند قواعدها من قلب النخلة (الجمارة) . وهى عملية دقيقة بجب ان تجرى بحساب ، فنخيل البلح من نباتات ذات الفلقة الواحدة وان بترت قمته أو نالها ضرر مات النبات بأكمله ، ولهذا تجرى هذه العملية بحرص وعناية ودراية حتى لا تؤثر عملية البتر هذه على استمرار حياة النبات ونموه .

ويقطع عادة من النخلة الانثى من ٢ الى ٣ سعفات ، اما النخلة المذكرة فيقطع منها من ٤ الى ١٠ سعفات فالانثى عند المزارع اكثر قيمة واهمية فهى التى تحمل سبائط الثمار . ويؤخذ السعف من كل الاصناف طالت سوقها أو قصرت ، ويتراوح طول السعف المقطوع من ١ الى ١٫٥ متر ، ويحصل العامل الذى يقوم بهذه العملية على أجر يبلغ ثلاثين قرشا مقابل قطع كل مائة قلب ، وتباع القلوب للمشترين بالمائة ويتراوح ثمنها ما بين ٢٫٥ الى ٣ جم . وتجمع فى هيئة حزم تضم كل منها من ٥٠ الى ١٠٠ قلب وتربط بحبال عند الوسط من اسفل وعند القمة ، وتلف فى خيش مندى بالماء لتبقى غضة اما الخوص نفسه فلا يبل بالماء والا تلف وظهرت عليه بقع بنية اللون .

وانتقلت الى بلدة كرداسة متنقلا بين حواريها ومقاهيها ، وقابلت الكثيرين ممن حضروا لاقتناء اعواد السعف آتين من مختلف احياء القاهرة ، ومنهم عرفت ان جدل وريقات السعف فى هيئة باقات عملية تقليدية متوارثة من قديم الزمان يقوم بها الجميع بلا استثناء فلا تحتاج الى خبرة كبيرة ويكفى ان ترى من يقوم بها لتتعلمها بسهولة وتقلده فى أدائها بعد قليل من المران ، اما من لم يتسع وقته لعملها فيحصل عليها ممن يجدلونها مقابل ثمن ضئيل رمزى ليس فيه فصال فهى بركة قبل ان تكون سلعة.

وقد يقوم بهذه العملية الشخص منفردا ، أو يساعده آخر فى شق وريقات السعف المنطبقة فى صفين من قمتها حتى قاعدتها على طول محورها . ويكفى عود السعف القصير لاعداد باقة واحدة أما الطويل فيقطع الى جزءين أو ثلاثة اجزاء لاعداد باقتين أو ثلاث . ولا يستغرق اعداد الباقة وقتا فيمكن انجازها فى دقائق معدودات قد تمتد الى نصف الساعة ، أما



حشد من الناس أقبلوا لاقتناء أعواد السعف

الباقات الكبيرة الموصى عليها فقد يطول وقت اعدادها الى ساعتين وتجدل بطول عود السعف وتجمع بين اشكال عدة .

وتعتمد عملية جدل وتضفير الوريقات لتشكيل هذه الباقات على المهارة اليدوية ، ولو أن للباقات عدة أشكال ذات أصول معروفة الا أن تلك العملية ليس لها قانون خاص فالفنان خلال عمله ومع ارتباطه بهذه الأصول قد يبتكر أشكالا أخرى معتمدا في ذلك على بديهته وتفكيره ونظره . وللأطراف المدببة للوريقات أهمية خلال عملية التضفير فهى كابرة الحياكة تمرق من بين الوريقات المضفورة الى أن ينتهى عمل الباقة ، أما ما يتبقى ويبقى بارزا بطول ٢ أو ٣ سم فيقطع بمقص صغير .

وفى الماضى كان اعداد الباقات لهذا العيد يستغرق أسبوعا بأكمله يسهرون فيه الليل على ضوء الكلوبات ، أما الآن فقد اقتصرت هذه العملية على يوم واحد وتبدأ من السابعة صباح السبت وتستمر طول النهار وطول الليل حتى صباح اليوم التالى وهو يوم عيد أحد السعف . وتجرى فى جميع انحاء البلاد من أقصى الشمال حتى أطارف الصعيد فى الأحياء التى توجد بها الكنائس والطرق المحيطة بها .

واخترت لاتمام دراستى الكنيسة المرقسية الكبرى القديمة بالقاهرة والمنطقة المحيطة بها فما يجرى هناك يجرى مثله حول الكنائس فى شتى أنحاء البلاد . وبقيت اليوم بطوله أتجول فى هذه المنطقة وسط زحام من البشر جاءوا كلهم لاقتناء أعواد السعف أو باقاته حتى انك اذا نظرت حواليك لا يقع بصرك الا عليها .. ورأيت عدة عربات من اللورى محملة بالسعف أتت به لتتلقفه أيادى من لم يتسع وقتهم للذهاب الى اماكنه ، وكان سور الكنيسة قد غطته أعواده التى ارتكنت عليه ، هذا الى جانب عربات يد ظننتها فى بادىء الأمر تبيع قصبا فاذا بها تحمل سعفا . وشاهدت فى جولتى الناس جميعا بمختلف مهنهم وحرفهم كالصيدلى والبقال والحلاق والنساج والجزار والخراط وتاجر الصينى وبائع الخضر قد جلسوا أمام متاجرهم والطلاب كبارا وصغارا وقد انتشروا فى مقاهى الحى حتى بوابو الكنيسة ومنادو السيارات وقد انهمكوا جميعا فى جدل وريقات السعف واعداد الباقات ، وراعنى ان أرى أحد جنود الجيش وقد عاد الى القاهرة فى أجازة قصيرة منهمك فى اعداد احدها ليشارك فى هذا الواجب قبل عودته الى الميدان ...



بائع الورد والقرنفل وأغصان الزيتون لتزيين الباقات



باقات تتلقفها الايدى وأخرى يجرى اعدادها

ووقفت الاحظ أصابع أياديهم ممسكة بوريقات السعف تتحرك لتضفر الباقة من أسفل الى أعلى ومنهم علمت أن الباقات التى تجهز من السعف القصير ذو الوريقات الرفيعة تختلف فى أشكالها ونمطها عما تجهز من السعف الطويل ووريقاته العريضة . وتخيلت نفسي وأنا ارقبهم وكأنى أمام أفراد فرقة موسيقية كبيرة تلعب أصابعهم على أوتار مختلف الآلات فترسل أعذب الألحان ، الا أن الأصابع هنا بدلا من أن ترسل اللحن كانت تشكل تلك الباقات الجميلة فى دقة وبراعة واتقان . وما من باقة انتهى اعدادها الا وتلقفتها يد وقدمت لصانعها ومبدعها بضعة قروش تعتبر جودة لا ثمنا . وهكذا يستنفذ السعف جميعه فى عمل هذه الباقات ، وان تبقت بعض أعواده فيستفاد منها فى تجهيز مختلف الحاجات الخصوصية المنزلية كالقفف الصغيرة أو المذبات والسلات .

وكثرة من الناس يشترون السعف ليجدلونه فى بيوتهم ويشترك معهم فى اداء هذا الواجب زوجاتهم وأولادهم ، ويتراوح ثمن عود السعف ما بين ٢ الى ٥ قروش ، أما الباقة المشغولة فيتراوح ثمنها ما بين ٥ الى ٢٠ قرشا ، ثم يذهب الجميع بباقاتهم سواء جدلوها بأنفسهم أو اشتروها الى الكنائس صباح الأحد لحضور قداس هذا العيد ، ومنهم من يحمل عود السعف كما هو دون جدل أو تضفير (سادة - غير مشغول) فهذا هو الأصل أو الغرض من قديم الزمان قبل أن يتطور الأمر الى عمل هذه الباقات .

وتزين الباقات جميعها قبل حضور القداس ببضعة أزهار من الورد والقرنفل وبالمثل اغصان الزيتون ترشق بطولها بين ثنيات وريقات السعف فهى جزء مكمل لها يضيف الى منظرها بهجة ويعبر عن معنى . ويتواجد بائعو الورد والقرنفل وأغصان الزيتون جنبا الى جنب مع صانعى هذه الباقات فكل منهما متمم للآخر .

ولم يفتنى فى جولتى أن أسجل فوتوغرافيا عدة صور تضاف الى أخرى التقطتها عند زيارتى لمنطقة كرداسة لترافق كلمات مقالى وليحكيان معا قصة باقات هذا العيد ، كما لم يفتنى ان اقتنى كل ما وقعت عليه عيناى من مختلف أشكال الباقات التى كنت أودعها عربتى بعناية أولا بأول ليبلغ عددها ثلاثة عشر ، هذا الى



عملية جدل وتضفير السعف فى شكل باقات



باقة جيوب واخرى جيوب مقلوبة ولوز

جانب نماذج أخرى غير الباقات تجدل من السعف .

وتتفق الباقات جميعها فى وقوع كل الأشكال المجدولة من الوريقات على طول جانبى المحور الوسطى (الجريدة) ، أما أطارف السعف العلوية المتبقية فتبقى بوريقاتها ممتدة الى أعلى كما هى . وتختلف الباقات فى نمطها الا أنها تنحصر فى خمسة أصول معروفة وهى :

١ ـ لوز : (بكسر اللام وفتح الواو) ، وتجدل الوريقات هنا من الخوص الرفيع فى شكل (فيونكات) صغيرة فى صفين بطول عود السعف وقد يضاف اليها صف ثالث وسطى .

٢ ـ جيوب : وتشبه الجيوب فى شكلها ، وتتبادل فى وضعها وتصغر فى حجمها من أسفل عود السعف الى أعلاه ، وقد تكون قائمة الوضع أو منحنية الى أسفل وتسمى (جيوب مقلوبة أو أبراج) .

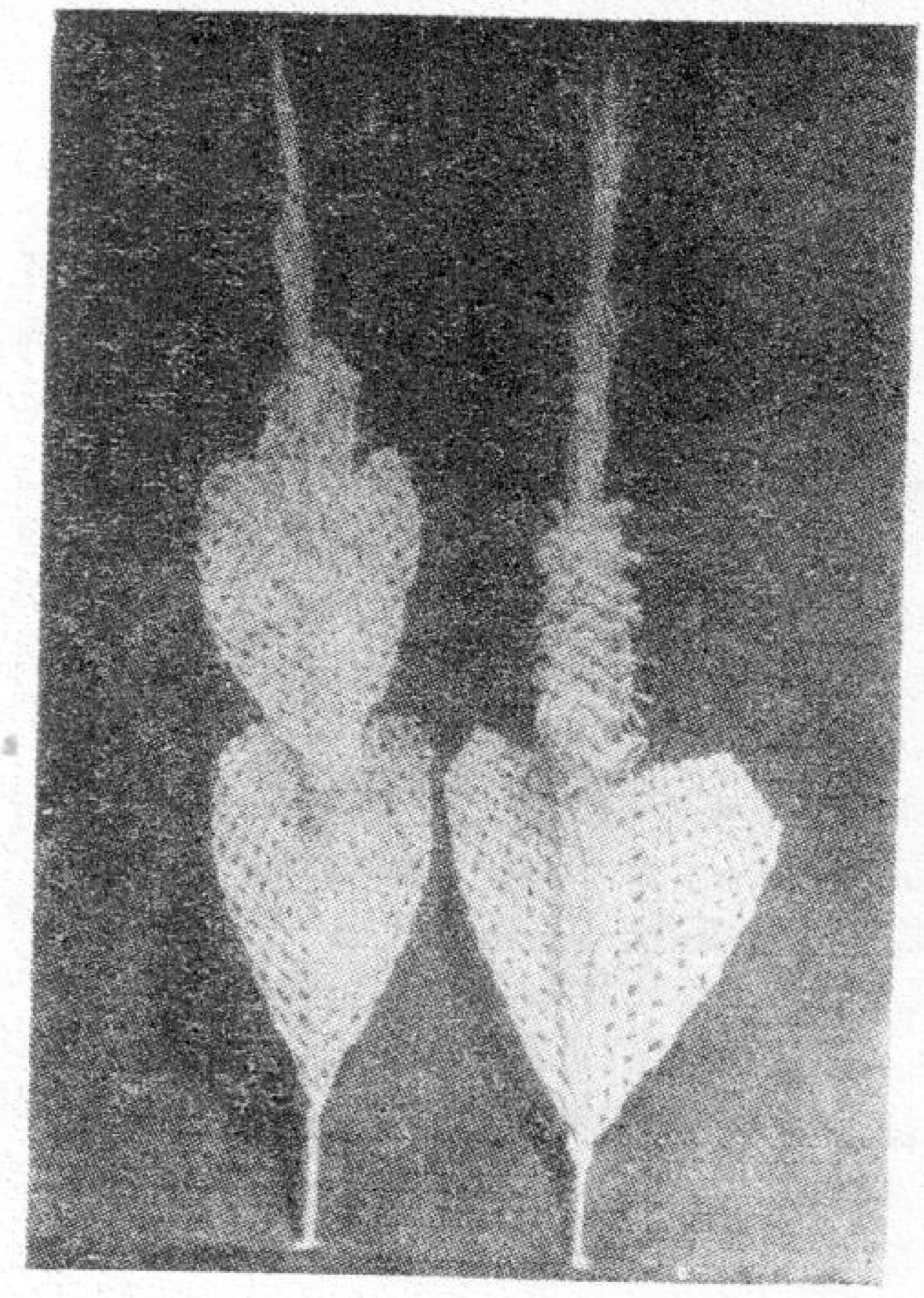
٣ ـ حصيرة : وتجدل الوريقات هنا من الخوص العريض فى شكل الحصير أو البرش .

٤ ـ قلب : ويشبه التضفير شكل القلب تماما ، وقد يحمل عود السعف قلبا واحدا أو قلبين واحدا منهما فوق الآخر .

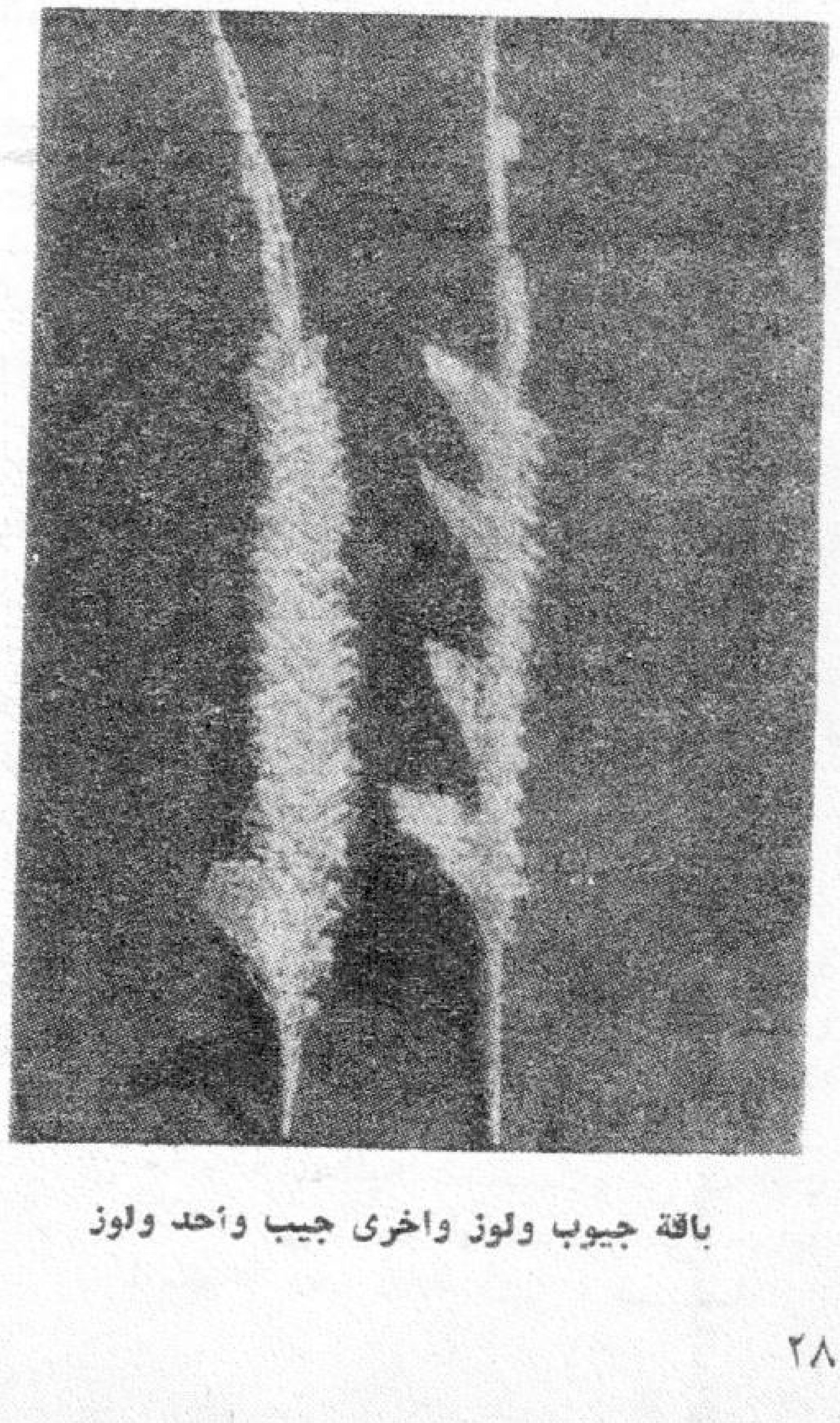
٥ ـ جناح ملاك : وتضفر الوريقات على جانبى المحور الوسطى بشكل جناح ملاك ، وقد يحمل عود السعف زوجا واحدا من الأجنحة أو زوجين واحدا يعلو الآخر .

الا أن الفنان قد يخرج عن الأصول ليشكل ببديهته أنماطا أخرى تجمع فى وحداتها بين الأصول المعروفة . فقد تتكون الباقة من صف من اللوز يقابله على الجانب الآخر صف من الجيوب ، أو تجمع بين الحصيرة واللوز ، أو قلبا ولوز ، أو حصيرة ولوز وجيوب ، أو حصيرةوقلبا ، أو حصيرة وجناح ملاك ، أو حصيرة وقلب ولوز وجيوب وهكذا .. يتلاعب بالأصول ليكون منها باقات متعددة الأشكال .

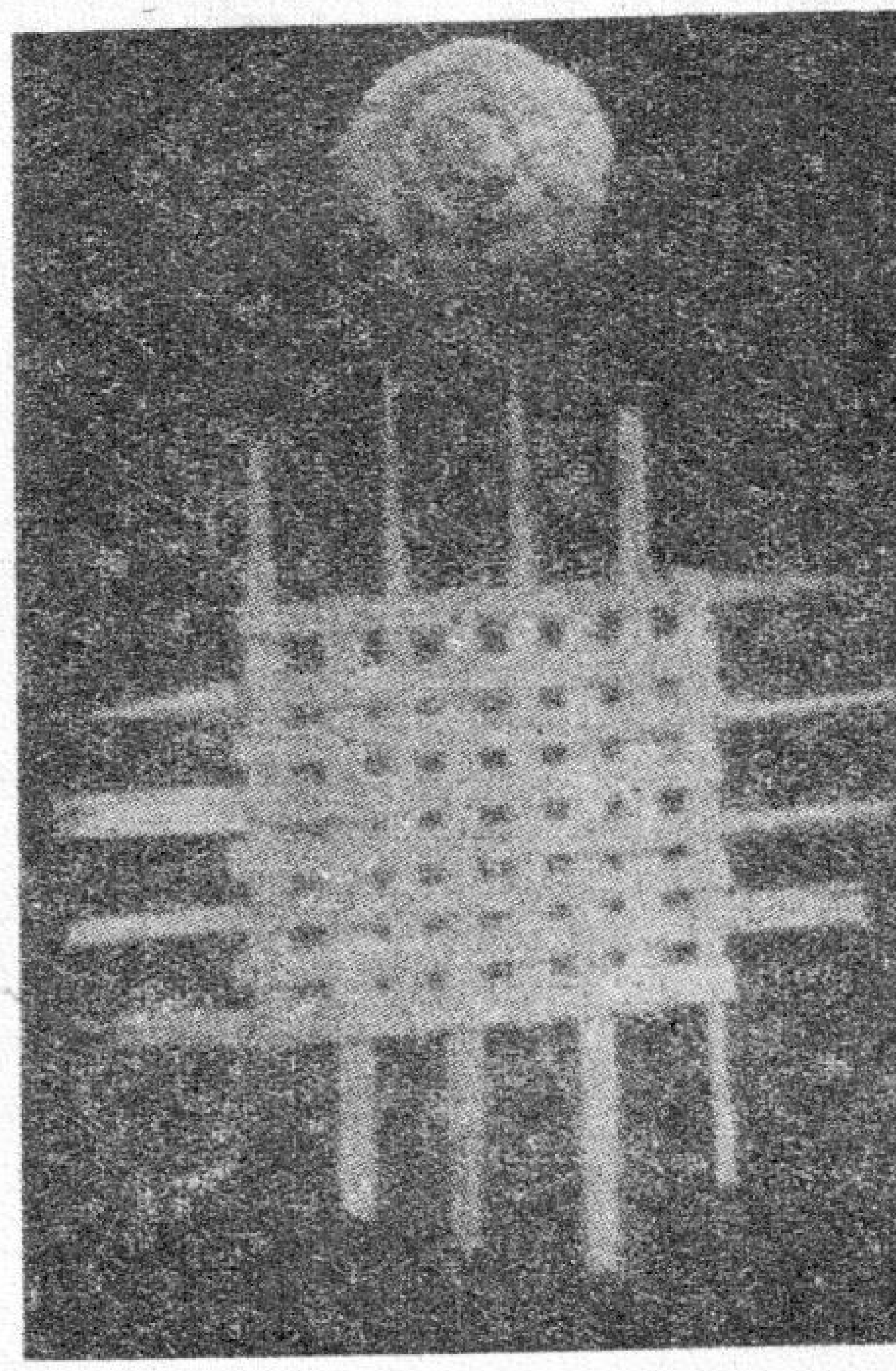
وغير الباقات ، اقتنيت أشكالا أخرى تجدل جميعها من وريقات السعف ، منها (حصيرة



باقة جناح ملاك ولوز واخرى بشكل قلبين



باقة جيوب ولوز واخرى جيب واحد ولوز



حصيرة القربانة واعلاها خبز القربانة

القربانة) ، وهى مربعة الشكل يبلغ طول كل ضلع من أضلاعها ٢٠ سنتيمترا ، وتتكون من طبقتين مجدولتين ويمكن فتح أحد جوانبها ليوضع بداخلها خبز القربانة ليحتفظ بهما كبركة من عام الى عام . ولخبز القربانة المستدير عدة أحجام تختلف مع شتى المناسبات ، فقد يكون عاديا توزع كسرات منه على الناس خلال القداس أو مقدسا للمناولة ويقدم فى الهيكل عند الاعتراف أو قد يكون للتبرك ويوزع فى الكنائس فى أيام معينة صباح الأربعاء والجمعة والأحد يوم عيد أحد السعف ليوضع فى حصيرة القربانة. ويشبه فى شكله العيش الشمسى ويبلغ قطره حوالى ١٥ سم ويخبز فى الكنائس ويقوم بتجهيزه من يتصف بالنقاء والطهارة ويسمونه (قرابنى) وتتلى خلال تجهيزه الصلوات طول الليل . ويختم هذا الخبز بخاتم خشبى يسمى (بختاش) فيظهر فى نقشه مشابها للنقش الزخرفى لكعك العيد ، الا أن النقش هنا له تعبير ويرمز الى معنى ، فالثقوب الخمسة تشير الى الطعنات الخمس التى تلقاها السيد المسيح عليه السلام أما الدوائر الاثنتا عشرة التى تحيط بهذه الثقوب فتشير الى تلامذة السيد المسيح ورسله (الحواريون) .

وعدت الى الكنيسة المرقسية صباح الأحد لأحضر قداس هذا العيد وقد حملت فى يدى باقة عثرت عليها تختلف فى شكلها عما جمعته فى اليوم السابق ، ووجدت نفسى وسط حشد من البشر وجموع يحملون فى أياديهم باقات تعددت أشكالها وتباينت نمطها ، وشاهدت أطفالا يضعون على رؤوسهم تيجانا ويلبسون فى أصابع أياديهم خواتما ويحملون أشكالا هرمية صغيرة تسمى (عش النمل) جدلت كلها من وريقات السعف ، كما رأيت الكثيرين يحملون صلبانا صغيرة أنيقة جدلت من السعف. واستقر رأيى على اقتناء مختلف أشكالها لأضيفها الى مجموعتى ، فالسعف يلازم هذا العيد ويتشكل منه فن قائم بذاته .

وكان أحد هذه الصلبان بسيطا فى شكله الا أنه يشبه الى حد كبير علامة (عنخ) رمز الحياة عند أجدادنا الفراعنة ، وكان الثانى ذو بروزات مزدوجة عند أطراف أضلاعه ، أما الثالث فكان ذو أذرع متعددة يبلغ عددها اثنا عشر ذراعا ويسمى (صليب قربانة) ، وكان الرابع أكبر حجما جدلت الوريقات حول ضلعيه المتصالبين فى هيئة لوز ويسمى (صليب مقرون) ، أما الأخير فكان رائعا فى فن تجهيزه ومنه الصغير ومنه ما هو أكبر حجما ويختلف عن الآخرين فى خامته فهو ليس من السعف بل جهزه المزارع فى ضواحى القاهرة من عودين متصالبين من



الجحش ابن أتان

ساق نبات الغاب وكسي مركزه واضلاعه بأشكال معينة من سوق نبات القمح .

وعند خروجي من الكنيسة تقدم نحوى طالب صغير لا تزيد سنه عن السبع سنوات وقدم لى هدية لم تكن ضمن مجموعتى شكرته عليها كل الشكر ، فقد جدلت انامله الرقيقة نموذجا رائعا يعتبر لدقته لوحة صغيرة فنية معبرة للجحش ابن اتان بسرجه ولجامه .

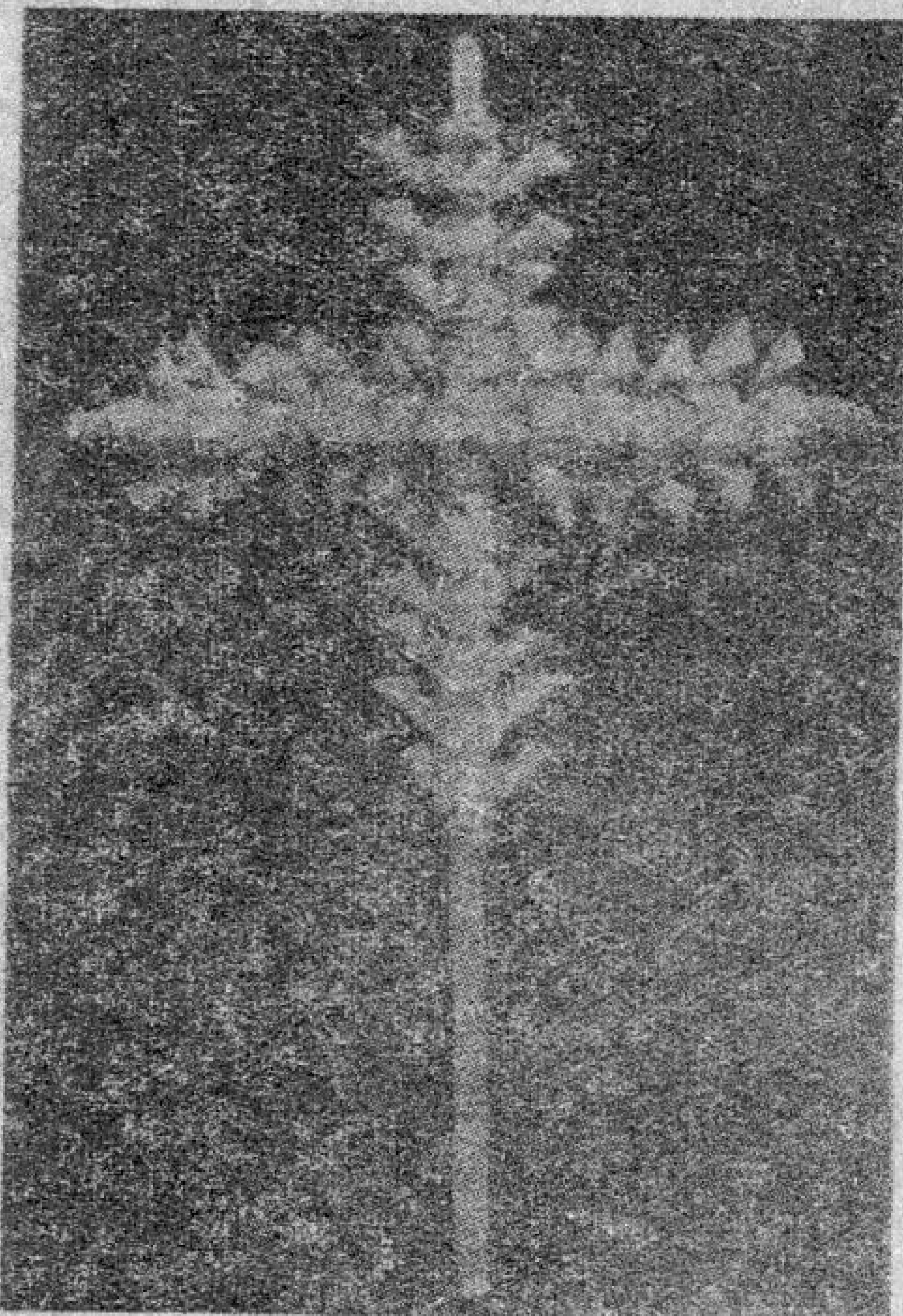
ورأيت القمح الى جانب السعف يشارك فى احياء هذا العيد ، فشاهدت مواطنا أتى من بلدة البراجيل وجلس أمام الكنيسة بقفته التى امتلأت بسوق القمح وسنابله وهى مخضرة لم تيبس بعد وتعتبر البشائر الأولى للقمح التى يحتفل بها فى عيد الحصاد ، واخذ يشكل منها (عروس القمح) وقد تدلت منها السنابل مصطفة الى أسفل مشابهة فى شكلها علامة (حوتب) عند المصريين القدماء ومعناها الخير والرحمة والعطاء والبركة والسلام .

وخيرا ، هذه قصة باقات عيد احد السعف التى أشرت اليها فى مقالى السابق (نخيل البلح ومكانته فى الثقافة الشعبية) وقلت عنها أنها تستحق أن يفرد لها مقال . وستبقى هذه المجموعة طرفى الى جانب مجموعة فال السبوع وفوانيس شهر رمضان لتعرض كلها باذن الله الى جانب المجموعات الأخرى العديدة للتراث الفنى الشعبى التشكيلى بالمعرض المزمع اقامته فى شهر مارس القادم عام ١٩٧١ عن الفن الشعبى بالقاهرة .

وبهذين المقالين ، أرجو أن أكون قد وفيت نخيل البلح حقه ، باشجاره التى عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ والتى قدسها المصريون القدماء وذات الارتباط الوثيق بالكثير من العادات والتقاليد . وهى أشجار يستمد من كل جزء من أجزائها منفعة وتبنى عليها مصلحة ، ذكرتها الكتب السماوية والأحاديث النبوية الشريفة وأشاد بذكرها الشعراء وأطنب فى وصفها الكتاب فى مختلف العصور . ولا أجد ما أختتم به هذا المقال خيرا من هذا البيت من الشعر :

كن كالنخيل عن الأحقاد مرتفعا
يرمى بصخر فيلقى أطيب الثمر

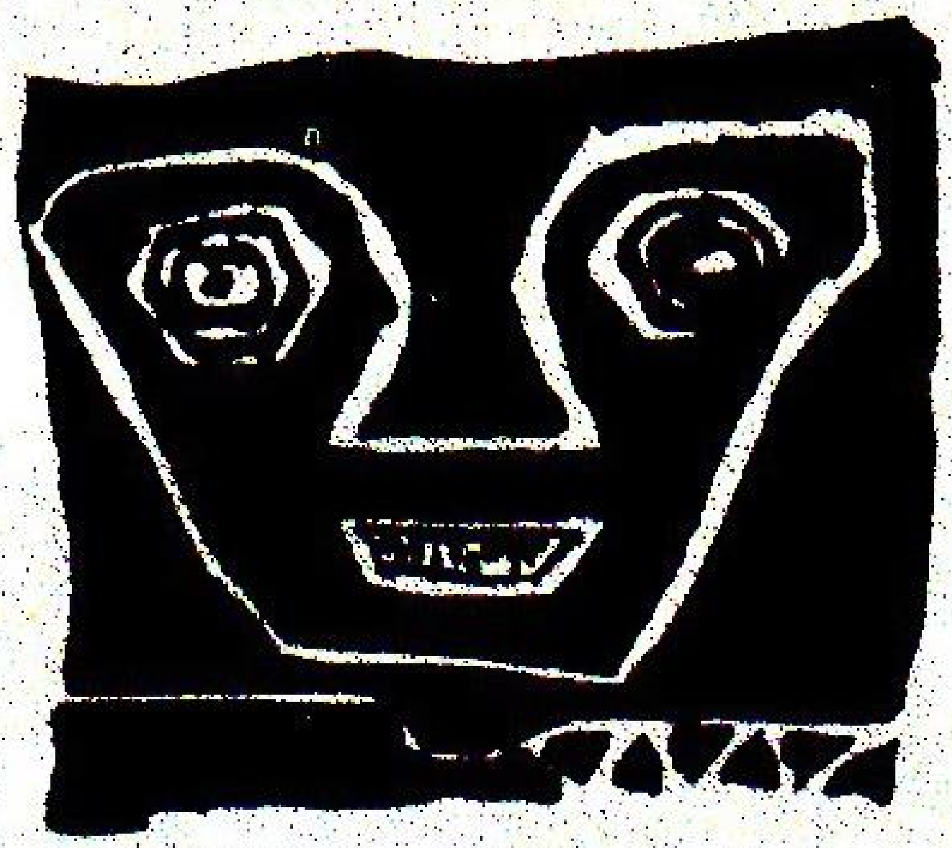
دكتور عثمان خيرت



صليب مقرون



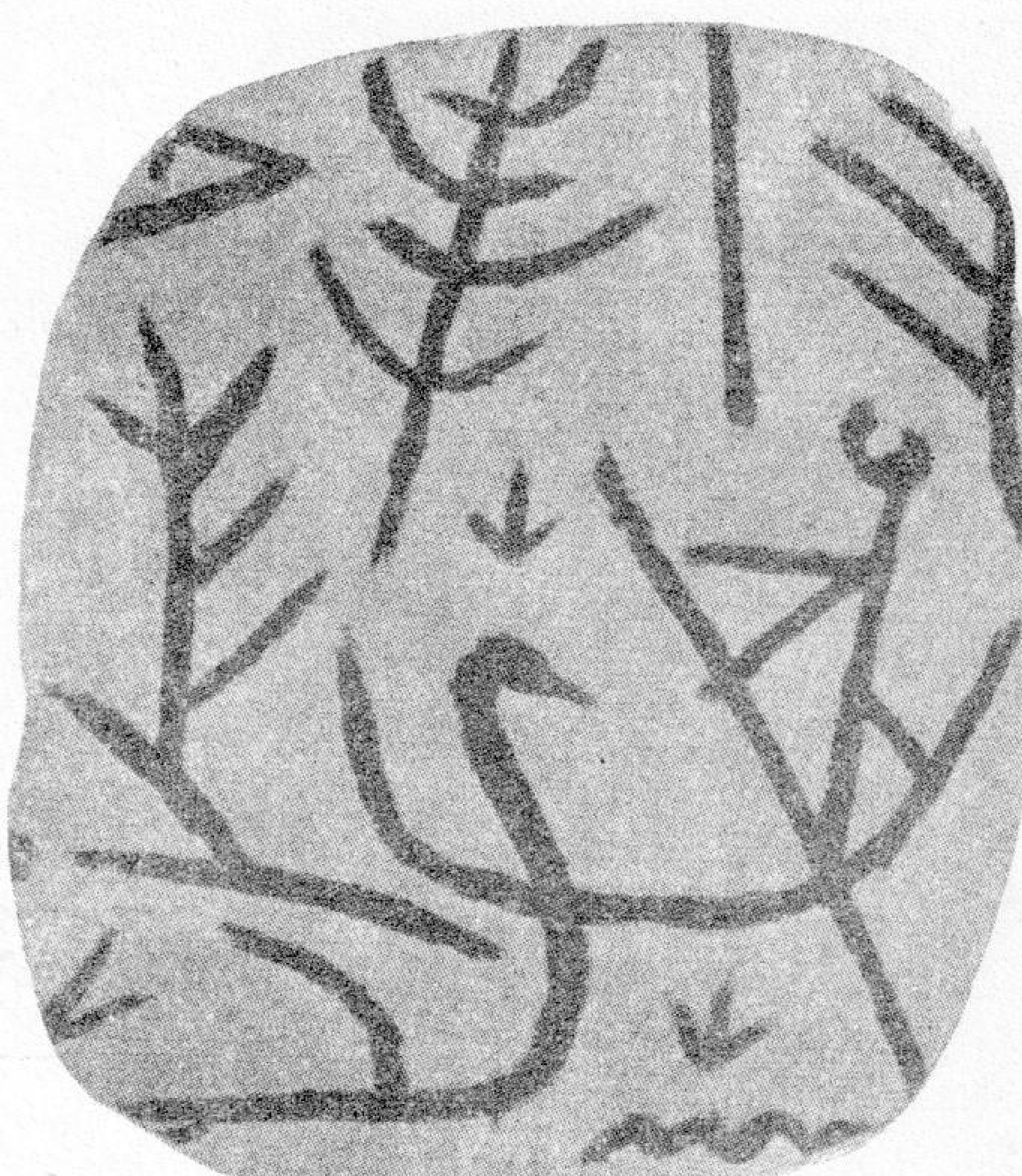
عروس القمح



مالينوفسكى وأثره فى دراسة حياة الشعوب

دكتوره نبيله ابراهيم

كتب « جيمس فريزر » فى مقدمة كتاب «مالينوفسكى» تحت عنوان « ...of the Western Pacific » : « ان أهم ما يميز منهــج مالينوفسكى فى أبحاثه الاثنوجرافية ، هو أنه يضع دائما نصب عينيه الطبيعة الانسانية بوصفها بالغة التعقيد ، فهو لا يرى الانسان يعيش فى بيئة مسطحة ، وانمــا يراه يعيش داخل دائرة تحيط به ، ان صح هذا التعبير ، وذلك لأنه لم يكن يغيب عن فكره أبدا أن الانسان كائن عاطفى الى جانب كونه كائنا عقــلانيا ، وطالما أجهــد نفســه فى استكشاف الأساس العاطفى للأفعال الانسانية الى جانب استكشافه للجانب العقلانى • ومن ثم فقد قدم لنــا « مالينوفسكى » فى أبحــاثه وصفا اثنوجرافيا الحيــاة الشعوب كانت الأبحاث الاثنوجرافية والاجتماعية فى ذلك الوقت فى أشد الحاجة لتلمس خطاه • فقد كانت الأبحاث الميدانية من قبل تقدم لنا رواة مجهولين تستمد منهم الأنساب والتشريعات والروايات المختلفة ، أما أبحاث **«مالينوفسكى»** ، فقد أتاحت لنا الفرصة لأن نعيش معه فى قرى المواطنين وحقولهم التى تتغــير فى المواسم المختلفة ، وبيوتهم المزدانة ، وأن نشاهد قواربهم المطروحة على الشاطىء أو تلك التى تسير عبر النهر • أما الرواة فقد قدمهم لنا بوصفهم ممثلين يقومون بدور حى بين المشــاهد المختلفة ، وبوصفهم أفرادا يتحدثون ويتنازعون ويتصــالحون ، ويخرجون عن القــانون أو يرضخون له



ويدفعون دية العقوبة الى غير ذلك · وباختصار فنحن ، فى أبحاثه ، نكون دائما على وعى بمظاهر البيئة التى نتعقب معه فيها تعقيدات العلاقات المتعددة » ·

هذا التقييم الاجمالى لمنهج «مالينوفسكى» فى أبحاثه ، يوضحه «مالينوفسكى» نفسه فى تقديمه لأحد أبحاثه الميدانية بقوله : « **سوف نسير فى اتجاهين يقرباننا من حياة الشعب الذى نقوم بدراسته : الاتجاه الأول ، أن نقدم فى ايجاز بالغ أسس التنظيم الاجتماعى وقواعد القانون القبلى وعادات القبيلة ، أى أننا سوف نستعرض حياة الأهالى من خلال عرضنا لأفكارهم وسحرهم وفنهم وعلمهم · وأما الاتجاه الثانى فهو أن نظل على اتصال بالأحياء ، لكى نحتفظ أمام أعيننا بصورة واضحة لمكان المشهد وزمانه وبالمشهد نفسه** » · ولا يفعل هذا « **مالينوفسكى** » بقصد اكساب الرواية لونا محليا ، فيخلع بذلك عليها قدرا من الحيوية ، وانما ينبع منهجه هذا من أسلوبه العلمى والانسانى فى تفهمه لعلم الانثروبولوجيا الاجتماعية : فلقد كان على وعى تام بواجبه بوصفه عالما أنثروبولوجيا ، أن يدون تدوينا كاملا قدر الامكان كل ما يعين عمليا على توضيح المقومات الاجتماعية لشعب من الشعوب ، كما كان يهدف الى الكشف عن الدوافع الانسانية التى تختفى وراء هذه المقومات · فالهدف الأول والأخير من دراساته الاثنوجرافية ، هو كما يقول : « الامساك بوجهة نظر المواطن فى الحياة وعلاقته بها ، والتحقق من رؤيته لعالمه · ذلك أنه اذا كان الانسان هو موضوع دراستنا ، فيتحتم علينا اذن أن ندرس ما يشغل اهتماماته ، وأن ننظر اليه بعين نافذة داخل حياته . فربما مكننا التحقق من الطبيعة الانسانية فى تلك الصورة البعيدة الغريبة من أن نلقى مزيدا من الضوء على طبيعتنا » ·

على أن السبب فى شهرة «مالينوفسكى» فى مجال الدراسات الاجتماعية لاترجع الى أنه كان يقف وحده بنظرياته فى النظم الاجتماعية وأبحاثه الميدانية فى مجال هذه الدراسات ؛ فلقد عاصر «مالينوفسكى» جيلا من الرواد فى هذه الدراسة كان يقف بعضهم معه على قدم المساواة فى الشهرة وعمق الابحاث ، نخص بالذكر منهم «جيمس فريزر» و «رادكليف براون» . ولكن الابحاث الانثروبولوجية بصفة عامة كانت تسير قبله فى اتجاه مخالف لاتجاهه ، أو لنقل أقل عمقا فى تحقيق منهجها . هذا فضلا عن أن « مالينوفسكى » يعـد واضـع نظريات من الطراز الأول فى علم الانثروبولوجيا الاجتماعية ، وباحثا ميدانيا سار وفق منهجه جيل أو أجيال من الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية بكافة أنواعها . ومن ثم يحق لنا أن نعقد مقـارنة موجزة بين «مالينوفسكى» و «جيمس فريزر» من ناحية ، وبينه وبين «رادكليف براون» من ناحية أخرى ، لعلنا ندرك بذلك الدور البارز الذى قام به «مالينوفسكى» فى دراسة الانسان فى بيئته الاجتماعية .

ويتفق «مالينوفسكى» مع «فريزر» فى أن كليهما كان يقوم بأبحاثه وهو يعى مدى ما عليه الطبيعة الانسانية من تعقيد . وكلاهما كان يكتب بخيال ساحر ومهارة فائقة ، وكلاهما كان مهتما بالمظاهر السلوكية فى حياة الشعوب . كما أن عملية تحليل المعتقدات والطقوس من وجهـة نظرهما ، ليست سـوى رحلة استكشافية لسبرغور الروح الانسانى . وكلاهما كان يبـحث عن القرائن فى عرض الحقائق ، وكلاهما ينتقـل من الحقـائق الى النظريات ومن النظريات الى الحقـائق . ولكن «مالينوفسكى» يتميز عن «فريزر» فى اهتمامه بوضع النظريات ، كما أنه يتميز عنه بحرصه البالغ على الاشارة الى أهمية استخدام المنهج الوظيفى ، وتوضيحه للأسس التى يقوم عليها هذا المنهج . ولهذا فقد كان أكثر وضوحا من «فريزر» فى أن الغرض من دراسة النظم السلوكية الراسخة عند شعب من الشعوب وتداخل هـذه النظم بعضها مع بعض والتعرض لها بالتحليـل ، هو خدمة المنهـج الوظيفى الذى يسعى بدوره الى ابراز وظيفة هذه النظم منفردة ومتداخلة فى حياة الشعوب وانعكاسها فى مظهرهم الحضارى .

وعلى الرغم من التقارب الشديد بين طريقة تفهم كل من «رادكليف براون» ، و « مالينوفسكى » لأبحاثهما ، فما تزال تكشف هذه الأبحاث عن اختلاف جوهرى فيما بينهما . فعندما نشر «رادكليف» بحثه عن الاندمانيين الايسلنديين كتب يقول : «لقد حاولت أن أدرس هذا الشعب من خلال وجهة النظر التاريخية ، أى عن طريق دراسة خصائصهم الفيزيائية ولغتهم وحضارتهم ، اذ كان هدفى من ذلك هو أن أضع هذا الشعب فى اطار تاريخى افتراضى . ولكننى تأكدت فى أثناء بحثى ، أن اعادة تكوين الصورة التاريخية عن طريق التأمل ، لا يقـدم نتـائج جوهرية فى دراسة الحياة الانسانية وحضارتها . وهنا تراءت لى الحاجة الملحة فى البحث العميق لكل حضارة على حدة بوصفها نظاما آليا كليا يتكيف معه الشـعب ، وفى الربط بين الحضارات بعضها ببعض . والوسيلة الأولى لتحقيق هذه الدراسة هى استخدام المنهج الوظيفى». والوظيفة من وجهة نظره هى دراسة التأثيرات المختلفة لنظام سلوكى شعبى راسخ ، عادة كان أم معتقـدا من المعتقدات على مجتمع من المجتمعات من ناحية تمـاسكه وصـلابته » . وهنا يلتقى «رادكليف» و «مالينوفسكى» فى معـارضتهما للمنهج التاريخى ، وفى تأكيد ضرورة دراسة النظم السلوكية الاجتماعية الحية ، وفى نظرتهما الى الحضارات بوصفها كلا ، وأخيرا فى أن كلا منهما طور المنهج الوظيفى بمعنى تأثير العادات أو الانظمة السلوكية بصفة عامة فى المجتمعات . ولكن الباحثين يختلفان بعد



ذلك فى نتائج أبحاثهما ، ويتمثل هذا الاختلاف أكثر ما يكون فى أبحاثهما الاثنوجرافية • فاذا كانت الجماعة الشعبية لا تغيب عن بصرنا لحظة فى دراسات «**مالينوفسكى**» ، فان بروزها فى دراسات «رادكليف براون» ترجع الى اهتمامه بطبيعة التأثيرات التى يرى مغزاها الكبير فى دراسة الشعوب • فهو يقول : «ان استكشاف الوظيفة الكلية لنظام سلوكى ، عادة كان أو معتقدا من المعتقدات ، يتأتى عن طريق ملاحظة تأثيراتها التى تتضح كل الوضوح فى الافراد وفى حياتهم وتفكيرهم وعواطفهم • وليست كل التأثيرات واضحة ، أو على الاقل انها ليست بدرجة واحدة من الوضوح • ولا تهمنا التأثيرات المباشرة بقدر ما تهمنا تلك التأثيرات الاكثر بعدا على الانتحام الجماعى واستمراره » • وهنا يختلف «**مالينوفسكى**» مع «رادكليف براون» مرة أخرى، ذلك أن «مالينوفسكى» يهتم بالتأثيرات المباشرة عن طريق الدراسة التحليلية لتداخل النظم السلوكية ، اذ أن هذا التداخل ، من وجهة نظره ، هو الأساس السليم الذى يؤدى الى المرحلة التجريدية التالية وهى «تقييم وظيفة نظام سلوكى محدد أو مجموعة من النظم السلوكية المتداخلة فى حياة شعب من الشعوب » •

مالينوفسكى والبحث الميدانى : اذا كان يمكن للباحثين أن يتفقوا حول مكانة **مالينوفسكى** فى مجال دراسة حياة الشعوب ، فان هذا الاتفاق يتركز أكثر ما يكون حول مقدرته الفائقة فى الملاحظات الميدانية ، وفى أبحاثه حول تطور فن العمل الميدانى ، وتدريبه لجيل بأسره من الباحثين لكى يكونوا مؤهلين علميا للعمل الميدانى • وقد قام «مالينوفسكى» بثلاث رحلات الى «غينيا الجديدة» ، ثم قام بعد ذلك بزيارة استراليا • وكان يرى أنه من الأفضل للباحث أن يقضى فترة بعيدا عن الأهالى بين كل زيارة وأخرى لهم • ووسيلته فى التعرف على الأهالى هى المعايشة الصادقة لهم • وهو يقول فى هذا الصدد : «هناك فرق بين التعرف المشتت على الجماعات الشعبية ،

والاتصال الحقيقى بها . والاتصال الحقيقى الصادق بأية جماعة شعبية يعنى ، من الجانب الاثنوجرافى ، أن تسير حياة الباحث فى قرية من القرى على سبيل المثال ، فى مجرى طبيعى من التوافق بين الأجواء المحيطة به ، وذلك بعد أن تبـدو له هذه الحياة فى بادىء الأمر غريبة أو غير مسلية ، أو قد تبدو له مغامرة ممتعة للغاية . فبمجرد أن أقيم بين جماعة من الجماعات ، أضرب بخيمتى بينهم ، منعزلا بذلك عن الزائرين الأجانب ، ثم آخذ فى المشاركة بطريقة ما فى حياة القرية ، باحثا عن الاحداث المبهمة فأستيقظ مبكرا مع الاهالى وأنتشر معهم فى حياتهم اليـومية وأتطور معها ، فهذا يبدأ تجواله ، وذاك يبدأ عمله ، وهناك من يتشاجر أو يمزح ، وهناك الاحداث اليومية الرتيبة الى جانب الأحداث الدرامية ، وكل هذا من شأنه أن يكشف لى الشىء الكثير عن حياة الاسرة وعن الناس أنفسهم بوصفهم مجتمعا متكاملا ، وبذلك أكون قريبا من التفسير المباشر للدوافع السلوكية وتأكيد مغزاها النفسى » .

واذا كان «**مالينوفسكى**» يستعين بهذه المعايشة الغريبة فى تسجيل مظـاهر التكوين الاجتماعى وتفاصيل تداخل الحياة السلوكية والعاطفية ، فانه كان يستعين الى جانب هـذا بوسيلة علمية أخرى سماها : « منهج التوثيق الاحصـائى لشاهد حسى » . ويتضمن هذا المنهج جمع تقريرات عن المعدلات الاحصائية والأحوال الواقعية وعن الأنساب وتعـداد أهل القرية ، وجمع خرائط وقوائم توضح ملكية الأراضى والحدائق وامتيازات الصيد والقنص ، والعـلاقات الوثيقة بين الانشطة الطقوسية والفنية ، الى غير ذلك من مظاهر الحياة المختلفة . وهو يعد هـذه القوائم والتقريرات أداة لا غنى عنها للعمل الميدانى ، وجزءا من البحث الاثنوجرافى ، فضلا عن أنها تعين القارىء على الحكم على نتيجة الملاحظة المباشرة وغير المباشرة . ومع ذلك ، فهذا العمل الأولى ، من وجهة نظره ، ليس سوى مخطط تمهيدى لبنية المجتمع، وتشريح لحضارته. وهو لا يحقق الغرض المطلوب من الدراسة الا اذا اتصل الباحث اتصالا حقيقيا مباشرا بمادة بنية المجتمع ، تلك التى تكون الالتحام بين الأسرة والعشيرة ومجتمع القرية . ولا ينبغى على الباحث أن يقتصر على تدوين مظـاهر التـكوين الحضارى وتفاصيل التداخل السلوكى والعاطفى ، وانما عليه أن يدون كذلك تعليق الأهالى أنفسهم على أفعالهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأفكارهم ، وتفسيرهم لهـا ، كما عليه أن يدون كل ما يتصل بذلك من حكايات شعبية وأساطير وتعاويذ سحرية . وعلى الرغم من ضيق مالينوفسكى بحماس الاثنولوجيين فى اقامة المتاحف لعرض المادة الاثنولوجية الصرف، فقد دون عن عمد العمليات التكنولوجية فى تشييد المبانى وبناء القوارب ، معلنا بذلك ضرورة دراسة الموضوع المادى اذا كانت هناك مناسبة لذلك ، لأن هذه تعد وسيلة لا غنى عنهـا للاقتراب من الدراسـة الاقتصادية والأنشطة الاجتماعية وما يمكن أن نسميه بالعلم الأهلى .

هيكل مالينوفسكى النظرى فى أبحاثه :

اذا كان «مالينوفسكى» قد وصل الى هذا المستوى الشـامل العميق من العمل الميدانى ، فلا بد أنه قد حقق هذا من خلال وضعه لهيكل نظرى اجتهد كل الاجتهاد فى تحقيقه عمليا . فما هى الخطوط الرئيسية لتفكيره النظرى ؟ ان أهم مايميز الاطار النظرى الذى رسمه «مالينوفسكى» لنفسه ، هو القرب من التفسير المباشر للدوافع الفردية وتأكيد مغزاها السـيكلوجى مع تدعيم كل من تفسـير الدوافع والمغزى السيكلوجى بمعرفة عميقة حاذقة للتكوين الحضارى الذى يعيش فيه الفرد . وقد



استطاع «مالينوفسكى» أن يحقق هذا من خلال نظريتين له : أولاهما نظريته فى أن الانسان البدائى يسلك سلوكا عقلانيا ولا عقلانيا فى الوقت نفسه ، شأنه شأن أى انسان متحضر . فهو يمتلك معرفة تجريبية عن الحياة لها قيمتها ، وهو يستخدم هذه المعرفة بطريقة عقلانية فى مواجهة احتياجاته . ولكنه فى الوقت نفسه يعتقد اعتقادا له نظرة فى فعالية الطقوس وفى ضرورة تأدية شعائر سحرية فى مواقف معينة . فسلوك الانسان البدائى اذن ، هو مزيج من العقلانية واللاعقلانية ، وعلى الباحث المدقق أن يضع فى اعتباره كلا من السلوكين ان شاء أن يدرس واقع الانسان الشعبى . وهذا لا يتأتى الا من خلال استخدامه للمنهج الوظيفى وهنا وسع مالينوفسكى من هيكله النظرى ، فأضاف الى نظريته الأولى نظريته فى الوظيفة . والوظيفة من وجهة نظره تنطوى على معان مختلفة طبقا لاختلاف مستويات التنظيم الاجتماعى ، فهناك وظيفة نظام سلوكى راسخ بعينه أو عادة من العادات فى تأثيرهما على النظم والعادات الاخرى» . فالعادة (كما يقول) ليست مستقلة فى حد ذاتها ، وانما ترتبط ارتباطا عضويا بسائر عناصر الحضارة » .

فالمنهج الوظيفى بهذا المعنى يتطلب البحث عن العلاقة الوثيقة بين النظم السلوكية المختلفة ، ويكون البحث عن هذه الحالة أبعد ما يكون عن مجرد دراسة اثنوجرافية ، أو مجرد تدوين لنظم السلوك والعادات المتماثلة ، وانما الوظيفة بهذا المعنى هى توضيح وتفسير لما سماه «مالينوفسكى» « بالحقائق الخفية » وهى أسس التنظيم الاجتماعى وعلاقة بعضها بالبعض الآخر .

والوظيفة فى المستوى الاجتماعى الثانى تعنى تحليل تأثير نظام سلوكى ما على بقاء علاقات بعينها وتحقيقها لنهايات محددة ، وفقا لتعريف أفراد مجتمع من المجتمعات لهذه العلاقات والنهايات .

وأما الوظيفة فى المستوى الاجتماعى الثالث فهى الدور الذى يلعبه نظام سلوكى ما فى خلق الترابط الاجتماعى ودوام طريقة من طرق الحياة أو الحضارة يكتسبها الشعب فى ظل تطور مكتسب كذلك .

فالوظيفة فى ضوء هذه المعانى الثلاثة تتطلب طريقة غائية للاقتراب من موضوع البحث كما أن معناها المتعدد يشير الى العناصر المتلاحمة فى نطاق التنظيم الجماعى الذى يعنى به الباحث الانثروبولوجى . واذا طبق الباحث المنهج الوظيفى على هذا

النحو ، فانه يكون بذلك قد درس كل نظام سلوكى على حده وتأثيره السيكلوجى على الفرد والجماعة ، كما يكون قد درس الترابط الوثيق بين الأنظمة مختلفة وأثرها فى البيئة الاجتماعية ، ثم أثر هذا كله فى التكوين الحضارى لشعب من الشعوب . حقا ان الحضارة من وجهة نظر «مالينوفسكى» تنفصل نظريا عن النظم السلوكية لرسخة شعب من الشعوب ، ذلك أن سلوك الانسان يسبق استعانته بالوسائل الحضارية . ولكنه مع ذلك حينما يستعين بها يتأقلم معها بيولوجيا ونفسيا حتى تصبح جزءا من كيانه كما يصبح هو جزءا من حضارته . فالباحث اذن يبدأ من العناصر الصغيرة فى المجتمع وينمو معها حتى يعيش مع الحياة الكلية ، أى مع الحضارة . والحضارة فى النهايه وحدة عضوية تضم أبعاد التنظيم الاجتماعى الثلاثة وهى المـــادة ، والملاءمة الجسدية والعقلية ، والمعتقدات .

وهكذا نرى كيف أن «مالينوفسكى» قد أولى فكرة الوظيفة اهتماما كبيرا بوصفها الطريقة التى يلبى بهـا نظام سلوكى محـــدد الاحتياجات البيولوجية والاحتياجات الاخرى المتفرعة عنها . وفى النهاية وضع تصنيفه الشـــهير الذى له قيمته بالنسبة لدارس علم الاجتماع وهو التصنيف الذى يشير الى المتطلبات الاساسية والاستجابات الحضارية لها . ويتلخص هذا التصنيف على النحو التالى :

١ ـ الحـــاجة الى الآلة يدفـع الجمـــاعة الى صنعها واستخدامها والابقاء عليها فترة ثم تغييرها حتى تحل محلها آلة أخرى .

٢ ـ الحاجة الى تنظيم السلوك الفردى والجماعى وفقا لمواصفات الآلة ووفقا للعادات المتبعة .

٣ ـ الحاجة الى أن تحاط الجماعة الشعبية فى ظل أى نظام سلوكى بمعرفة عن التراث الجماعى .

٤ ـ الحاجة فى أن يكون الشـــخص المهيمن على النظام ممتلكا للقوة ووسائل تنفيذ هذا النظام .

١ ـ الاقتصاد
٢ ـ التنظيم الاجتماعى
٣ ـ التعليم
٤ ـ التنظيم السياسى

ومهما اختلف علمـاء الأنثروبولوجيا الاجتماعية بعد «مالينوفسكى» فى بعض وجهات نظره ، فمما لا شك فيه أنه قد ترك أثرا كبيرا فى دراسة الانسان والشعوب، ومما لا شك فيه كذلك أنه قد عمق مفهوم الدراسة الميدانية ، فأصبح بذلك رائدا لا فى الدراسة الاجتماعية فحسب ، وانما فى الدراسات الفولكلورية كذلك . ولم يكن «مالينوفسكى» يصر ، على كل حال ، على اتباع منهجه ، فمهما يكن المنهج الذى يتبعه الباحث فى دراسته ، «فانه ينبغى أن يضيف شيئا الى مناهج البحث الذى سبقته ، وينبغى أن يكون دافعا للأبحاث الأخرى بعيدا عن حدودها السابقة عمقا أو اتساعا أو كليهما معا . وأخيرا ينبغى أن يحاول تقديم نتائجه بطريقة محددة على ألا تكون جافة جامدة » .

« دكتورة : نبيلة ابراهيم »

عادات الزواج..

فـوزى العنـتيـل

يقـول ((وستر مارك)) صاحب كتـاب « تاريخ الزواج الانساني » : **ان الانسـان قد عاش دائما فيما يمكن أن يوصف بصورة واسعة بأنه حالة زواج .**

ولقد تطور الزواج ـ كما يقرر الدارسون ـ خلال ثلاث مراحل عـامة ، أسهمت كل مرحـلة بنصيبها فيما نجده من تقاليد الزواج الحديثة .

والزواج بالقوة أو بواسطة السبى هـو أول هذه المراحل الهامة . وقد تلاه الزواج عن طريق

العقـد أو الشراء ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لازدياد القوة القبلية وتضامنهـا والذى أدى الى بذل الجهود المتزايدة للانتقام للنسـاء اللاتى يسرقن من الجماعة فكانت تشن الغارات ضد القبيلة التى تحتفظ بالمرأة الأسيرة .

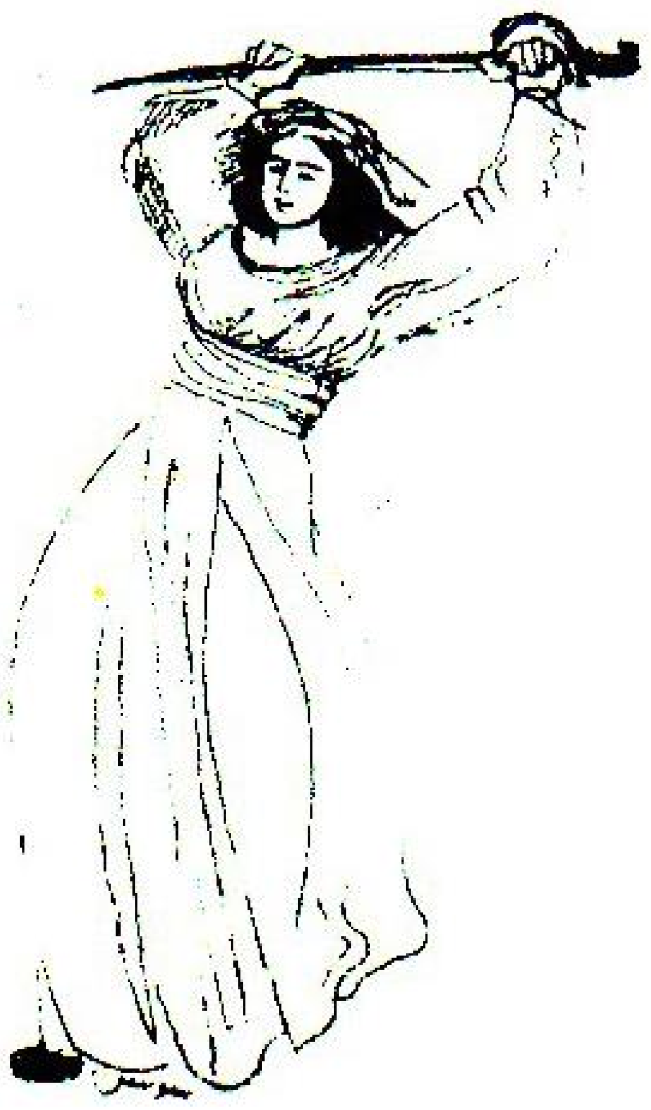
ورغبة فى تجنب الحرب المدمرة كانت تقدم التعويضات ، ومن هنا نشـأت فكرة اعداد التعويض سلفا ، أو بتعبير آخر : شراء العروس.

أما المرحلة الأخـيرة من مراحل الزواج فهى الزواج من خلال الحب المتبادل .

ويقول ((**وستر مارك**)) حين يتبع أصـول الأفكار الأخلاقية وتطوراتهـا ، بأن المرأة فى السلالات المتخلفة على العمـوم تعيش فى حالة تعويل على غيرها . وهذه الكلمة فى رأى الأستاذ العقاد هى خلاصة الفصل الذى سماه « **خضوع الزوجات** » .

ويقرر « ول ديوارنت » بأن الانتقـال الى الأسرة الأبوية ـ الأسرة التى يحكمها الوالد ـ كانت ضربة قاضية على منزلة المرأة ، فقد باتت هى وأبناؤها ، فى أوجه الحياة الهـامة جميعا ، ملكا لأبيها أو لأخيها الأكبر ثم ملكا لزوجها .

ان خضـوع المرأة بصـفة عامة وقـد كان موجودا فى مرحلة الصيد ، ثم ظل موجودا بصورة أخف ـ خلال الحقبة التى سادفيها حق الأمومة فى الأسرة ازداد الآن صراحة وغلظـة ، فـفى روسيا القديمة كان الوالد عند زواج ابنتـه



موروثات الشعائر القديمة

يضربها ضربا رقيقا بسوط ثم يعطى السوط لزوجها ، والزوجات فى « فيجى » يشتريهن الرجال كما يشاءون .

ولقد كان الزواج فى بدايته صورة من صور القوانين التى تضبط الملكية . وجزءا من التنظيم الاجتماعى الذى يدير أمر العبيد .

ان بعض أوجه التطبيق فى طريقة الزواج بالسبى كانت تشترط موافقة الأسرتين . فالسبى ـ كما يقرر أحد الدارسين ـ يعتبر مجرد تمهيد لزواج التعاقد . وفى بعضها كانت تعتبر المرأة المسبية أمة لسابيها أو بمنزلة الأمة ، « فالسبى حينئذ مجرد وسيلة للاسترقاق أو ما هو فى حكم الاسترقاق » وعلى هذا الاسلوب كانت تسير بعض قبائل العرب فى الجاهلية .

وفى بعض المجتمعات لم تكن تستخدم طريقه السبى الا فى الحالات الاضطرارية .. وفى بعضها كانت تستخدم بصورة مطلقة . وهى موجودة بين البدو على أطراف وادى النيل .

ولا تزال هذه الوسيلة مستخدمة على هذا الوجه عند كثير من الشعوب البدائية . فأكثر أساليب الزواج شيوعا بين طوائف .. الفجر .. هى طريقة الخطف ثم طريقة الشراء وهى أكثر شيوعا من الأولى .

ويرى بعض العلماء أن الزواج بالسبى كان السبب فى ظهور عادة الزواج من خارج العشيرة وماترتب عليه من تحريم الزواج بالمحارم .

ولقد تركت طريقة السبى هذه آثارا كثيرة فى حفلات الزواج عند مختلف الشعوب . من ذلك هذه الحرب التمثيلية التى تجرى بين أسرتى الزوجين عند بعض الشعوب ، والتى تستخدم فيها العصى وماشاكلها ، ومن ذلك اتخاذ العروس فى حفل زفافها مظهرا من مظاهر القتال كأن تقف رافعة فوق رأسها سيفا أو جريدة خضراء تمثل السيف .

وعند اليونان قديما ـ كما هو الحال فى بعض الممارسات الحديثة نجد أن العروس

عندما يبلغ موكب زفافها بيت الزوج تصطنع التمنع عن دخول المنزل ، وكان على الزوج أن يمثل معها عملية الاختطاف ، وعليها ان تصرخ وتستغيث ، وأن تتظاهر أسرتها ومن فى صحبتها بالدفاع عنها ، وبعد أن تتم هذه المعركة التمثيلية يحملها الزوج بين يديه ويدخل بها الى المنزل. وشبيه بذلك ما كان يجرى فى هذه المناسبة عند الرومان .

وفى القرن الماضى كان من المألوف فى القاهرة أن يسير أمام زفة العروس رجلان يتباريان بالسيوف ، أو بالنبابيت . ومما يتصل بذلك مايصاحب حفلات الزواج عند بعض الشعوب من اطلاق الأعيرة النارية وألعاب المصارعة بالعصى ونحوها ، وارداف العروس خلف زوجها على جواد ، وتمثيل مطاردة العريس وضربه يوم زفافه بالأيدى أو العصى .

ومن تقاليد « البشمن » أن يقوم العريس أثناء الاحتفال بالزواج ويمسك بعروسه ، فيهجم عليه أهلها مشرعين أسلحتهم ، وعليه أن يثبت ويتلقى الضربات ، ويظل فى الوقت نفسه متشبثا بعروسه لا يتخلى عنها ، فاذا أفلح انصرفوا عنه ، والا أعيدت التجربة مرة أخرى .

بل أن شهر العسل نفسه يرمز الى الفترة التى كان العريس يجد نفسه خلالها انه من الضرورى أن يختفى بغنيمته حتى يدرك الملل أسرتها فتكف عن البحث عنه .

ولقد كان من المتبع فى القاهرة أن يأتى أصدقاء العريس ويأخذونه فى نزهة الى الريف فى صباح ليلة الزفاف حيث يقضون النهار كله، وكان ذلك يعرف « بالهروبة » .

« الزواج بطريقة الشراء »

ويسود هذا النوع كثيرا من الأصقاع ، وهو النظام الذى كان مألوفا فى الصين واليابان، وكان شائعا فى الهند القديمة ، وعند اليهود . وكان يطلق على الثمن الذى يدفع لشراء الزوجة عند الساميين القدماء اسم « مهر » بضم الميم ، وقد عرف مثل هذا النوع فى أمريكا الوسطى قبل عهد كولمبس وفى بيرو ، ولا تزال أمثلة منه فى أوربا اليوم . وجماعة « البولو » الذين يسكنون على ضفاف نهر الكنغو يحصل الواحد منهم على زوجته بطريق الشراء وكثيرا ما تخطب البنات فى سن الطفولة بأن يضع الشارى فى ذراع البنت بمجرد دفع ثمنها سوارا من النحاس الأصفر أمام شهود قائلا : هذه زوجتى ، ثم يتم الزواج عند بلوغها سنا مناسبة. وفى أمريكا الجنوبية بين عشائر « الباهاجان » يصبح الزواج مسألة بيع ومساومة . ونجد مثل ذلك عند الهنود الحمر ، ويتم الزواج بين سكان استراليا الأصليين عن طريق التبادل ، اذ ينبغى للزوج أن يدبر أمر تزويج أخته من أحد أفراد عائلة زوجته ، والا فعليه أن يهرب بها أو أن يختطفها .

وهذا النظام تطور طبيعى لنظام الاسرة الأبوية التى أشرنا اليه ، لأن الوالد يملك ابنته، وفى وسعه أن يتصرف فيها بما يراه مناسبا لايحدد حقه فى هذا الا حدود ضئيلة . وهذه السلطة التى كانت معروفة عند الرومان بالولاية الأبوية Patria Potestas ، والتى يقابلها ولاية الزوج Manus وتخول للزوج حقوق التصرف جميعا فى الزوجة وما تملك . وما يزال العامة عندنا يكنون عن الزواج بألفاظ الاقتناء .

والرجل الصينى كان عندما ينظر الى وجه عروسه لأول مرة بعد أن يزيح عن وجهها الخمار يقوم بمحضرمن الأصدقاء الذين صحبوها الى حجرة الزفاف بضربها ثلاث مرات على رأسها بمروحته تعبيرا عن سلطته المطلقة . وهذا التقليد يجعل الزواج غير قابل للانفصام .

والمساومات التى تتم حول « المهر » قد تكون أثرا من آثار نظام الشراء القديمة . وفى العصور الوسطى فى أوربا لم يكن الزواج الاحادثا من حوادث الأعمال المالية .

على أنه ينبغى أن نستدرك ـ كما يقول أحد الدارسين ـ بأن هذا النوع لم يكن يحمل فى طياته ـ عند كثير من الشعوب التى تتبع هذه الطريقة ـ ذلك المعنى المتبادر الى الذهن من كلمة شراء . كما أن المرأة لا تعتبر ذلك أمرا مهينا لها ، بل على العكس فان من المهانة بالنسبة اليها أن تتزوج دون أن يدفع الرجل لها شيئا من المال . وبالرغم من ذلك فان هذا العمل كما ذكرنا قد اتخذ صفة الشراء الحقيقية عند بعض الشعوب ، وبخاصة تلك التى تأثر نظامها الاجتماعى بانتشار تجارة الرقيق بها .

من ذلك ما كان يجرى فى التبت الصينية من بيع الفتاة أكثر من مرة حتى بعد زواجها .

ومما يتصل بهذا النظام أو يستتبعه الزواج فى مقابل الهدية ، ويظهر أن هذا النظام كان سائدا فى كثير من المجتمعات البدائية ،

فعند العشـــائر الاسترالية والأمريكيـة لا يتم الزواج الا بوليمة تقيمها عشيرة الزوج وتقدم فيها الهدايا الى عشيرة الزوجة والعشـــائر المرتبطـة بهـــا .

وعنـد الحثيين والبابليين كانت « الخطبة » تصحبها عادة هدية من العريس ، وكانت تعـاد اليه عند ما تغير الفتاة رأيها فى الزوج . كذلك فان الزواج كان يصحبه عادة هدية رمزية من العريس الى عائلة العروس . وكانت العـروس تأخذ صداقا من والدها يصبح ملكا لزوجها بعد وفاتها فى بيته .

وفى أوربا فى العصور الوسطى كانت أسرة الزوجة تقدم الهدايا للزوج وتخصص لها بائنة « من الثياب والآنية والأثاث والممتلكات فى بعض الأحيان » وكان العريس يقدم أيضـا ــ هدايا لوالدى فتاته ، ويعطيها هدية الصباح « النقطة » ويضمن لها حق بائنته فى مزرعته .

وفكرة تقديم الآباء هدايا لبناتهم غرضـــه تيسير الزواج لهن ، حتى ظهر نظام المهر تدفعه العروس لخطيبهـا ، وهكذا حـل شراء والد العروس لزوج ابنته محل شراء الخطيب لزوجته ، أو نقول ان النوعين من الشراء يسيران جنبـا الى جنب .

وقـد ترك هـذا النظام أعنى « الهدايا » رواسبه فى المجتمعات الحديثة فلقد أصبح مألوفا ارسال الهدايا الى العروس ، وكذلك تبادلهـا .

ولقد لاحظ أحد الدارسين أن بعض أنواع الهدايا المتبـادلة فى الأمم المتحضرة هى نفس أنواعها التى كان يتبادلها البدائيون .

فقد جرت العادة ــ « كما يقول » ــ فى بعض بلاد مصر وفى أمم أخرى أن يقدم الخطيب الى أهـل خطيبتـه هدية من صـيد البحر ــ ويسميها القاهريون النفقة ــ وهذا هو نفس النوع الذى جرت العادة بتبادله كهدايا عنـد كثير من العشـائر البدائيـة التى تعيش على الصيد البحرى .



ــ ٢ ــ

« خاتم الخطوبة »

قبل أن نتحـدث عن الخطـوبة ودلالتها ، نود أن نعقب بأنه فى سائر مظاهر الزواج أو فى

كثير منها مثل تقديم هدية من المال أو الطعام أو غيرها من المظاهر الشعائرية كالتقاء الايدى - ووضع العروس يدها فى يد الزوج كناية عن أنها قد أصبحت فى ذمته ، والذى يعتبر رمزا موروثا من الأزمنة القديمة حين كانت العروس تباع فعلا . وكذلك شرب العروس وزوجها من قدح واحد ، وما يشبه ذلك يمكن القول بأن النقطة الأساسية والهامة فى هذه المراسم هى أن شيئا ما قد تم ، جرى اعطاؤه أو اقتسامه أمام الشهود بحيث يصبح علامة أو تمثيلا لعلاقة جديدة بين جماعتين .

أما فيما يتصل بعادة الخطوبة فهى عادة قديمة جدا ، فمع تطور الحياة القبلية ، وتنظيم المجتمعات التى تلت مرحلة الزواج عن طريق السبى ، فقد اتخذ الزواج كما رأينا مكانه معتمدا على أسس أخرى . ولم تكن معروفة - بالطبع - تلك الخطوبة الرومانسية أو الحب الذى يسبق الزواج ، لأن الزواج لم يكن ينشأ عن اختيار شخصى ، وانما كان بمثابة مصالح يتم تدبيرها بين الأسرتين . مما أدى فى بعض الحالات الى عقد الخطوبة بين الولد والبنت فى فترة طفولتهما، بل وحتى قبل مولدهما . ومازال عادة ترويج الأطفال فى سن الثالثة أو الرابعة معروفة فى مناطق مختلفة من العالم . ولو أن الزواج فى مثل هذه الحالات لا يعدو أن يكون « شعائر » فانه على أى حال يقيم ارتباطا قويا الى أن يحين وقت البلوغ حيث يبدأ الزوجان حياتهما المشتركة .

وابرام عقد الخطوبة بالخاتم أو برمز آخر انما هو شىء يستخدم منذ زمن بعيد ، ومن المحتمل انه قد جاء من عادة قديمة جدا وهى استخدام الخاتم كتعهد فى أى اتفاق هام أو مقدس .

وفى سفر التكوين نجد فرعون يقول ليوسف « أنظر . قد جعلتك على كل أرض مصر ، وخلع فرعون خاتمه من يده وجعله فى يد يوسف » .

ولقد كانت « الخطبة » فى وقت ما عبارة عن تبادل عهود أو مواثيق , كما نجدها فى قراءة الفاتحة فى عاداتنا الشعبية فى هذه المناسبة ، ميثاقا ، والكلمة الانجليزية (Weddian) انما وكان العرس نفسه - فى أوربا العصور الوسطى - هى مشتقة من اللفظ الانجلوسكسونى ومعناه الوعد .

ولقد كانت هنالك عادة قديمة وهى تحطيم قطعة من الذهب أو الفضة لتوثيق عقد الزواج يحتفظ الرجل بنصفها ، وتحتفظ المرأة بالنصف الآخر .

وهذه الممارسة سابقة لممارسة تبادل الخواتم . كما أنها تمت بسبب قريب لاستخدام المعادن الثمينة فى هذا الغرض .

وفى ايرلندا قديما كانت العادة تقضى بأن يقدم الرجل للمرأة التى يريد الزواج منها «سوارا منسوجا من الشعر الآدمى ، وكان تقبلها لهذه الهدية يعد رمزا لقبولها ذلك الرجل وارتباطها به مدى الحياة .

كما ان استخدام جدائل الشعر المعقوصة فى قلائد على شكل حلقات غالبا ماكان عادة متبعة حتى الأزمنة الحديثة .

ونجد فى السوار ، كما هو الحال بالنسبة للخاتم ، نجد أن الحلقة ، أو الرابطة ترمز الى الاتحاد الذى لا ينفصم ولا ينتهى . وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ محدد لأصل **خاتم الزواج** ، فمن المعتقد **أنه قد تطور عن خاتم** الخطوبة الاكثر قدما منه . وأقدم التسجيلات لخاتم الزواج تظهر فى الأدب الفرعونى ، والفكرة متسقة مع العقائد المصرية القديمة فى أن الحلقة تمثل الأبدية . أما خاتم الزواج العبرى القديم فيبدو أنه كان دلالة رمزية أو شعائرية لأنه كان فى الغالب كبير الحجم بحيث لايناسب استخدامه كحلية للاصبع ، بعكس الشكل المسيحى والذى كان فى العادة من الذهب وخاليا من الحلية .

ويعود استخدام خاتم الزواج عند المسيحيين الى عام ٨٦٠ . ويقال بأنه عند ابرام عقد الزواج فان خاتمين يحملان اسمى العروسين كانا يمرران بين الضيوف لفحصهما .

والخاتم بصفة عامة يعد من الأشياء المحظورة عند الشعوب البدائية والتى ترتبط بممارسات خاصة نظرا للاعتقاد فى قوتها السحرية .

ففى بعض المناطق يحرص الناس على نزع جميع الخواتم من الميت ، لأن الروح - كما يقولون - تنحبس وتفقد راحتها الأبدية ، فالخاتم عندهم قيد من قيود الروح . ومن ناحية أخرى فانه بالنسبة للأحياء يمنع دخول الأرواح الشريرة ، ومن أجل ذلك يستخدم كتمائم ضد

الشياطين والساحرات والأشباح ، واذن فان المرأة فى حالة الوضع مثلا لا ينبغى أن تقلع خاتم الزواج بأى حـال حتى لا تتمكن الأرواح أو الساحرات من الحاق الأذى بها .

وعلى هـذا فان عادة لبس الخواتم فى الأصابع يمكن أن تعزى الى الاعتقاد فى فاعليتها على نحو ما ذكرنا .

ومهما يكن من أمر ، فقـد عرفت أنواع كثيرة لخاتم الزواج صنعت من المعادن المختلفة بل ومن الخشب والجلد والغاب أحيانا .

وقد استخدم الذهب فى البداية لارتباطه بفكرة « النقاء » كما أن قيمته كانت تشير اليـه كرمز للثروة التى جلبها الزوج .

والى جانب رمز الاتحـاد والأبـدية المرتبط بخاتم الزواج فانه يعتقد بأن هـذه الحلقة التى توضع فى الاصبع قد تطورت عن القيود الدائرية أو الاساور التى كانت تكبل بهـا الاسيرات فى الأزمنة البدائية . وبهذا يكون أثرا رمزيا — ولو أنه لاشعورى — لحالة الخضـوع والعبودية القديمة . ويرمز تبادل خاتمى الزواج أيضا الى فقدان الحرية فهـو قيد بالنسـبة للرجل ، وخضوع بالنسبة للمرأة .

وهـذه الارتبـاطات بالعبـودية والدونية انبثقت بصورة جزئية من لغة شعائر الزواج المسيحية بتأكيدها الاتحاد الروحى الدائم بمـا يدل على التخلى عن الحرية كمـا يقول أحـد الدارسين .

الاصبع الخاص بالخاتم : وهنـاك دليـل آخر على مفهوم العبودية التى يتضمنها استخدام خاتم الزواج تتبدى فى وضعه فى اليد اليسرى ، فمنذ الأزمنة المبكرة واليـد اليمنى ترمز الى القوة والسلطة بينما ترمز اليسرى الى الخضوع .

أما « البنصر » وهو الاصبع الذى يلبس فيه الخاتم فقد كانت له فى يوم من الأيام دلالة خاصة حين كان يعتقد قديما بأن يمرقا أو غضبا معينا يتصـل مباشرة بمسـتودع العاطفة أى القلب . وان كان ذلك ليس صحيحا من الناحية التشريحية . ومن الحجج النفعيـة أن البنصر يمثـل اختيـارا منطقيا بتوسطه ، ولأنه أقل استخداما بالنسبة لبقية الأصابع بالاضافة الى أن اليد اليسرى أقل استعمالا من اليمنى .

ومهما يكن من أمر فان معظم أصابع اليـدين كلتيهما قد استخدمت فى لبس الخواتم ، وخـلال عصر « اليزابيث » فى انجلترا كان خاتم الزواج يلبس فى الاصبع السبابة كما يظهر فى صـور سيدات ذلك العصر .

— ٣ —

« خمار الزفاف »

من بين العـادات التى ترتبط بالعـروس ، خمار الزفاف ، وله دون غيره من ملابسها دلالة رمزية خاصة ، وما يزال من أكثر ملامح ثيابهـا ذيوعا فى مراسم الزواج .

ونقاب العروس بصـفة عامة هو تعـديل موروث من الوقت الذى كانت تغطى فيـه من الرأس الى القـدم . وربمـا كان الغرض منه قديما هو حماية المرأة من الحسد واخفائها عن العيون المتطلعة .

وهنالك أسباب كثيرة فى تفسير هـذه العادة القديمة الذائعة ، ويقال ان خمار الزفاف نشأ فى القديم كرمز لخضوع العروس لزوجها ، ومما يؤكد هذا الرأى مشابهة هذه العادة لعادة أخرى معروفة فى النظم الكنسية وأعنى بهـا « الخمار » الذى ترتديه الراهبات والذى يرمز الى الخضـوع للسلطة المطلقة للنظـام الدينى ، ويوضح هذا التشابه مايقال فى وصف الراهبات بأنهن عرائس المسيح ، وأنهن فى خدمة الرب ، وواضح جدا أن الخمار هنا رمز للخضوع دون جـدال .

والاشارة الى الراهبـات بأنهن عرائس المسيح تذكرنا بالمعتقدات القـديمة عن الزوجة المقدسة أو الزوجة الالهية التى يمكن أن تتصل بالاله بالمعنى الحقيقى للكلمة ، وكان مثل هـذا الاعتقاد معروفا فى مصر القديمة حيث كان يعتقد بأن فرعون ابن الله . وقد انتشرت أفكار من هذا القبيل فى العصور الأولى من المسيحية ، وجرى الحديث عن نساء نذرن أنفسهن للمسيح ووهبن له الجسم والروح معا ، وعزفن عن متع الحياة البشرية لأنهن ارتبطن مع المسيح بهـذا الزواج الروحى .

تاج العروس : وهنـالك عادات وشعائر مختلفة ترتبط بالزفاف ومنهـا تتويج العروس أو وضع الاكليل على رأسهـا . وعند اليونان قديما كانت العروس ترتدى خمارا من النسيج الرفيع فوق رأسها المتوج بالزهور ، وكان الرجل يرتدى لمثل هـذه المناسبة رداء أبيض ويتوج رأسه باكليل من الغار .

٢٦

وقد تكون عادة تتويج العروس عادة ملكية استحدثت فى الشرق القديم تشبيهـا للعروس بالملكة كما تدل على ذلك الاشارة التى ترد فى « نشيد الانشاء » . وان كان لا يمكن الجـزم بذلك ، ولكن الثابت كمـا يقول الدكتور فؤاد حسنين ، أن هذه العادة قديمة جدا عرفها العالم القديم وبخاصة ابان ازدهار الحضارة اليونانية حيث استخدم الاكليل أو التـاج كوسيلة من وسائل الزينة عند زفاف العروس . ولقد جرت محاولات لتحريم هذا التقليد ولكنها لم تـدم طويلا ، بدليل هـذه النصوص التى ترجع الى القرن الرابع الميلادى والتى تجمع على استخدام التاج أو الاكليل فى حفـلات الزفاف الكنسية كرمز للفوز أو النصر .

ونجد أن لفظة « كليـلا » السريانية التى تعنى التـاج مستخدمة فى الكنيسـة القبطية للتعبير عن كل ما يتصل بطقوس الزواج الدينية.

وقد رجح الدكتور « فؤاد حسنين » أن التاج أو الاكليل قد انتقل الى المسلمين فى مصر فى القرن الخامس عشر ـ ان لم يكن ابعد ـ وذلك لانه يذكر فى بعض كتب السير الشعبية أمثال سيرة الظاهر بيبرس . وفى القرن الثامن عشر نجد معجما لغويا عظيما يسمى « تاج العروس ».

وعن الشرق انتقلت هذه العادة الى الغرب. فقد جـاء فى رسالة للبابا « نيكلوس الأول » أرسلها فى عام ٨٦٦ الى مسيحى بلغاريا ردا على فتوى طلبت منه خاصة باستخدام التـاج فى الطقوس فكان جوابه ايجابيا .

وصيفات العروس :

ويرى الدارسون ان نشأة هـذه العادة التى تحمل معنى التظاهر بالمقاومة موروثة من الأزمنة القديمة التى كان الزواج يتم فيها عن طريق السبى أو الفترة التى تلت هذه الحقبة ، وعلى هذا فمن الممكن اعتبار وصيفات العروس تطـورا أو بديلا لحراس العروس الذين كانوا يكلفون بحمايتها من المصير الذى كان يتهددها على أن بعض الدارسين يرى أن هـذه العادة قد تطورت عن العـادة الرومانية القديمة التى كانت تقضى باحضار عشرة شهود ـ من أصدقاء عائلة العروس فى الغالب ـ فى مراسم الزواج . وان كان هذا الافتراض يهمل كلية ما تحمله هذا العادة الشائعة لدى جميع الشعوب تقريبا سواء كان هنالك تأثير للتراث الرومانى أم لم يكن ، كما



أنه لا يضع فى الاعتبار المحاولات التى تقوم بهـا العروس فى صورة محاكاة للتملص من اتمام الطقوس .

ومن مراسـم الزواج الليبية أن العـريس يجد عند وصـوله الى المنزل خمس نسـاء فى انتظاره بالشموع المضيئة على جانبى باب حجرة الزفاف .

ومما يتصل بما سبق عادة قل انتشارها وهى عادة **قص شعر العروس** وكانت عادة قديمة ذائعة ، ويرجح أنها كانت مرتبطة بفكرة حرمان المرأة المتزوجة حديثا من موطن السحر والجاذبية الرئيسية حتى لا تثير الرجال الآخرين ، كذلك يرمز قص الشعـر الى فكرة خضـوع العروس السابقة ، كما اننا نجدها أيضا متمثلة فى مثال الراهبات والذى يمثل الخضوع للرب . ولعل مما يؤيد ذلك أننا نجد رمزا شبيها بذلك بالنسبة للرهبان سواء فى حلق الشعر كلية أو فى حلق قمة الرأس .

وفى الازمنة الحديثة فان تغطية الرأس بالخمار تحقق الغرض المنشـود دون التضحية بسـحر المرأة .

وفى مصر القديمة كانت العادة هى ربط شعر العروس فى نهـاية مراسم الزواج ، وهى عادة كانت منتشرة فى بريطانيا قديما . ومما يتصل بهذه العادة ما نجده مرعيا فى الريف المصرى وفى بعض الاقطار العربية من تغيير أسلوب تصفيف شـعر المرأة بعـد الزواج تميزا لها عن العذراء « بمقصوصة » تتدلى على جانبى الوجه وذلك بقص الشعر فوق الجبهة .

زهور الزواج: ونجد أنه من أقدم الازمنة فان العروس كانت تحمل زهر البرتقال ، وهنالك كثير من الاساطير التى تدور حول هذه الزهرة وثمرها، ولما كانت شجرة البرتقال تزهر وتثمر فى انسجام وفى جميـع الفصول فان المـماثلة فى الاثمار واضحة ، ثم لم تلبث هذه الأزهار أن أصبحت ترمز الى الحظ السعيد والرفاهية وهمـا شيئان كانا مرادفين للخصب فى الماضى البعيد . ويقال ان عادة استخدام زهور البرتقال فى الزفاف قد حملها الصليبيون الى أوربا من الشرق ، وكانت العادة قبلا هى استخدام أغصان النوار على شكل تاج على خمار الزفاف وهى ممارسة أصلها شرقى .

وقد فسر «سبنسر» و «ملتون» البرتقالة بأنها هى « التفاحة الذهبية » التى أهدتها جونو لجوبتر فى يوم زفافهما .

كذلك نجد أن « زنبق الوادى » والورود قد أصـبحت زهورا مفضلة فى الزفاف لرقتهـا وعبيرها . هنالك أيضا زهرة «الآس» وكانت أثيرة لدى القدماء لقدرة مقاومتها للذبول ، وكانت تعتبر زهرة الآلهـة وكانت تستخدم دليلا على دوام الواجب والمحبة . وما تزال أغصان هذه الزهرة أثيرة فى حفلات الزفاف العراقية .

ان التعليل المعروف لنثر الزهور هو أنهـا بديلة من العادة القديمة وهى العراك الذى كان يدور حول الحصـول على ربطة ساق العروس ، فانتقل التفـاؤل الى الحصول على باقة الزهـور فالعذراء المحظوظة هى التى تظفر بها لتكون أول من يتزوج .

النثار : كان العرب فى الجاهلية ينثرون فى وليمة الزواج على الحـاضرين « نثارا » كان فى الغالب من التمر ، وعند كثير من الشعوب كان يجرى نثر الحبـوب والارز خاصة ، وهى عادة موغلة فى القدم وشديدة الانتشار .

وبالنظر الى التراث **فان الارز** يرمز الى الخصب والانتاج ، واستخدامه يحمل معنى التمنى . وقد استخدمت الشـعوب التى لم يكن الارز متوفرا لديها الحبوب الاخرى للغرض نفسه . ففى قرى النوبة نجد ذرة «الفشار» والبلح الذى يهدى الى المدعوين مع تقبل النقوط . وفى القرى التركمانية فى العراق الحلوى والنقود . وقد اعتاد الاغريق قديما أن ينثروا الدقيق والحلوى على العروسين تعبـيرا عن تمنى تـوفر كل ما هو طيب وحلو مرغوب . وعند مسلمى الحبشة يراق على رأسيهما خليط من الزبد وعسل النـحل ، وفى مصر ينثر الملح . أو النقود ونثر القطع الذهبية والفضـية تطور لهذه العادات القديمة . وفى شمال انجلترا كانت تفتت كعكة الزفاف على رأس العروس .

وقد استخدمت **الفواكه** أيضا واستخدم «النقل» وخاصة فى بلدان البحر المتوسط كرمز للاثمار ، ففى اليونان قديما كان ينثر على العروس عنـد دخولها بيت الزوجية النقل والتين . وربما كانت جميع هذه الممارسات تعبيرا رمـزيا عن استقبال العروس الى مجتمع جديد .

ونثر الأرز وما يشبهه مصدره الرغبة فى تهدئة الأرواح الشريرة ومنعها من الاضرار بالعروسين ، اعتقادا من البدائيين بأنها تكون حاضرة دائما أثناء الزفاف ولذلك كان يقدم الطعام لارضائها .



على أن بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الأرز يقوم بدور استمالة روح العريس لتبقى مع العروس ويمنعها من الهروب والطيران • وما يزال تناول الأرز فى اناء مشترك يتضمن مثل هذا المعنى لدى بعض الشعوب لأنه يرمز للصداقة والتقارب والمسالمة •

وتناول الطعام المشترك يمثل فى بعض البلدان جانباً من مراسم الزواج • وتتضمن شعائر الزواج التقليدية فى اليابان أن يشرب العروسان معا •• وعندما تتم الطقوس يتبادلان الأقداح تسع مرات •

وكانت الزوجة الرومانية عندما تزف الى زوجها تشترك معه فى أكل كعكة مصنوعة من خالص الدقيق ، وكانت هذه الشعيرة هى التى ينعقد بمقتضاها هذا الرباط المقدس •• وفى القرى الليبية تتبادل العروس ملعقة مليئة بالحلوى مع جميع أفراد عائلة زوجها قد أعدت لهذه المناسبة وتحمل معنى المودة والصفاء الذى يرجى أن يكون بين الطرفين فى المستقبل ••

وعند الفجر يقوم رئيس الجماعة بكسر رغيف الخبز الى قطعتين يضع داخل كل منها حفنة صغيرة من الملح ويقدم احداهما الى العريس والأخرى الى العروس ، ثم يتبادل العروسان القطعتين قبل الأكل •• ونجد مثل هذه الممارسة فى القرى البولندية •

— ٤ —
معتقدات وممارسات رمزية

هنالك كثير من المعتقدات الخرافية التى ترتبط بالزفاف وتتصل بجميع الشعوب ونجدها فى جميع الثقافات ، بعضها يتصل بالتفاؤل والتشاؤم وبعضها يتمثل فى رموز مختلفة ماتزال تجد مكانها فى مراسم الزواج الحديثة •

فبعض الشعوب تعتقد أن الزواج يصبح سعيدا اذا تم يوم الأربعاء ، وغير سعيد اذا تم يوم الجمعة أو يوم السبت

وعند الشعوب العربية نجد ايثار ليلة الجمعة أو ليلة الاثنين باعتبارهما أياما مباركة •

وكان الاغريق يؤثرون شهر يناير كموسم للزواج ، وكانت تقدم الأضحيات فى صباح يوم الزفاف الى « زيوس » وهيرا ، وتراق الخمر •

هنالك أيضا بعض المعتقدات الشعبية التى تربط بالماء ، **ففضلا عن « الحمام »** الذى كان يتلو احتفالات القران عند الاغريق والذى كان ينبغى

أن يكون فى جدول أو نهر بعينه يذهب اليه العريس ، وتذهب العروس كذلك ويجلب اليهما بعض هذا الماء المقدس ، والذى نجد مشابها له الى حد ما فى تقاليد شعوب أخرى ، ففى مصر فى القرن الماضى كانت « زفة الحمام » شيئا مألوفا ، وكانت العروس تذهب برفقة صديقاتها الى الحمام فى اليوم الذى يسبق ليلة الدخلة ، وكان الذهاب الى الحمام يتكرر فى يوم الأربعين • وهو بعينه ما تفعله الفتاة الليبية من الذهاب الى أحد الحمامات العامة فتنفق طيلة فترة الصباح فيه • والفرق هو فى تحديد اليوم •• ففى ليبيا يكون يوم الاثنين هو يوم الاستحمام للعروس حين يكون يوم الخميس هو يوم الزفاف •

ونجد ممارسات أخرى تتصل بالماء ، فهو فى العادات الليبية السالفة رمز للسلام ، فالعروس ينبغى أن تدخل حجرة الزوجية تحمل أشياء بعينها من بينها جرة مملوءة بالماء• والعريس عندما يبلغ باب الحجرة تناوله احدى وصيفات العروس جرة مليئة بالماء جاءت بها العروس معها فيحطمها •• ومن تقاليد الزواج فى القرى العراقية أن توضع على مدخل الدار قدر أو اناء كبير ملىء بالماء ترفسه العروس برجلها وتدخل الدار ، وتتكرر العملية فى اليوم السابع ، فتذهب مع جمع من النسوة فتملأ جرتها من مصدر للماء وتحضرها لتسكب ماءها على عتبة البيت تأكيدا للبركة والحظ ، والعريس أيضا يسكب الماء عند خروجه من مخدع الزوجية من ابريق وضع لهذا الغرض ••

وتحطيم الأطباق والأوانى الزجاجية والبيض وغير ذلك شىء مألوف فى شعائر الزواج • ويعتقد أن منشأ هذه العادة يمكن أن يرد الى بواعث منها أنه يؤدى الى طرد الأرواح الشريرة ، وبعض الشعوب البدائية تعتبره نوعا من الممارسة السحرية تجعل الحمل بالأطفال سهلا • ويقال ان تحطيم الزجاج أو الأدوات المماثلة أحيانا يمثل فقدان العروس لبكارتها وما يتصل بذلك •

هنالك أيضا أشياء تتصل بالتبرك بالعروسين أو بالمناسبة مثل قرص العروس أو وكزها ، أو العكس بأن تقوم العروس كما هى العادة فى العراق بصفع غير المتزوجات على الرأس أو الخد لتجلب لهن الحظ السعيد ، وقد سبقت الاشارة الى شىء من هذا عند الحديث عن باقة زهر العروس • ومن أنواع التيمن أيضا ما يتصل بالأحذية ففى القرى البولندية مثلا تضع الفتيات عشية الزفاف فردة من الحذاء فى صف واحد يمتد حتى باب غرفة الزوجية وتعتقد الفتاة التى تجد حذاءها فى وضع



صحيح على يمين البــاب أنهــا ستكون أول من يتزوج ٠٠

ومن الأشياء الشائعة فى مراسيم الزواج **القاء الأحذية** والأخفاف على الزوجين ، وهذه الممارســة يمكن أن تكون تمثيلا للمعركة بين أسرة العروس ورجال القبيلة وبين جماعة العريس الذى يحملونها بعيدا ٠٠ كذلك فان الحذاء منــذ الأزمنة القديمة معترف به كرمز للسلطة نجد ذلك فى الأســاطير اليونانية ، كما أن الأشــوريين والعبرانيين كانوا يقدمون خفا عند اتمام الصفقات رمزاً لحسن النية ودلالة على تحــويل البضاعــة ، وكان المصريون القدماء يتبادلون الأخفــاف للــدلالة على انتقال الممتلكات أو للدلالة على مصادقة السلطة ٠٠ ولقد كانت العادة فى بريطانيا قديما أن يقدم الأب لزوج ابنته الجديد أحد أحذيتها دليلا عن انتقال السلطة اليــه ٠٠

وهنالك أيضا أشيــاء كثيرة ترتبط بعادات الزواج ليس من اليسير تقصيها جميعا وبخاصــة مايتصل برموز العادات والممارسات القديمة والتى مايزال كثير منها باقيا فى عادات الزواج الحديثة٠ ومن ذلك المفتاح ، والقضبان أو العصى ، والسيوف والتى تكاد أن تلتقى فى دلالتهــا ٠ فمن العادات الليبية التى أشرنا اليها أن العروس تجــد أمام المنزل ابريقا من الماء ، ومفتاحا أصم وبيضة ترمز الى الحياة والوئام ٠ وأن المفتاح تعبير عن الرغبــة فى انجاب مولود ذكر ، وفى القــرى البولندية يحمل أصدقاء العريس قضبانا أو عصيا مزينــة بالزهور رمزا للخصوبة ، وقد أشرنا الى السيوف التى ترمز الى مثل هذه المعانى ٠٠ على أن السيف يحتل فى شعائر الزواج مكانا هاما ويحمل دلالات مختلفة ، فقد يحمل معنى التهــديد للعروس من الخيانة أو للعريس أيضا باعتبار السيف تأكيــدا لقدسية العهد الذى يربط بينهما ، ووضع المرأة يدها على السيف فى شعائر الزواج كان عمليــة اعداد لها لتتولى مسئولية الحفــاظ على استمرار الأسرة ٠٠

ومن الممارسات المتصلة بالســيف فى هــذه الشعائر عادة مد السيف عبــر المدخل للحيلولة دون دخول العروس ، وكان يسمى «سيف الزواج» وغرضه تذكير الزوجة بعقوبة عــدم الاخلاص ٠ ولقد كان السيف أيضــا ـ وما يزال فى بعض البلاد ـ يغرز فى شجرة أو عمود ، أو سقف أثناء اتمام شعائر الزواج ، بغرض اختبار حظ الزواج بمدى عمق الأثر الذى يتركه السيف ٠٠

ومن العادات المرتبطة بالسيف فى هذه المناسبة رقصات السيف المشهورة ٠ وذلك يذكرنا بكثير من الرقصات الطقوسية المرتبطة بالــزواج والتى ماتزال مرعية فى بعض البلدان مثل رقص «الحلقة» الموغل فى القدم ، والذى يمكن أن نراه فى القرى التشيكية وتقوم به النساء متشابكات أيديهن فى حلقة تدور حول المنزل أمام الأبواب وخلف النوافذ والذى يستمر ساعات طويلة من الليل ٠٠

« فوزى العنتيل »

الفولكلور وثقافة المجتمع

دكتور احمد مرسى

– ٢ –

يتابع الكاتب فى هذا المقال دراسته التى بدأها فى العدد السابق عن « الفولكلور وثقافة المجتمع » ليستكمل تحليله للاطار الثقافى لمجتمعنا من خلال مأثوراته الشعبية الحية ، فقد تبين فى الجزء الاول من دراسته مدى تأثير الاطار الثقافى للمجتمع على الافراد ، ومدى ما يقوم به من وضع اسس السلوك والعلاقات المختلفة ، وتدريب الافراد على الاستجابة لما يفرضه المجتمع عليهم ·

لا شك أنه من المقرر أن ثقافة المجتمع تخلق حوافز معينة للسلوك المرغوب فيه ، فالسلوك الذى يحبذه المجتمع يجب أن يكافأ بشكل أو بآخر ، والا فان الامور سوف تختلط على الفرد ، ولا يستطيع المجتمع حينئذ أن يقوم بدوره الذى يضطلع به فى تنظيم السلوك ·

والحكايات الشعبية مليئة بنماذج من الابطال والاشخاص الذين ينالون كل شىء مكافأة لهم على سلوكهم الطيب ، وأخلاقهم الحميدة ، أو جزاء لهم على مالاقوه من مشقة فى حياتهم وما تحملوه من مصاعب فى صبر وجلد ، فهم يؤمنون بأن « الصبر مفتاح الفرج » وأن « كل عقدة لها عند الكريم حلال » ، فالحكاية التى تروى ان الملك والوزير خرجا ذات يوم يتفقدان أحوال الرعية فسارا حتى وصلا الى خباء اعرابى وأمه ، فى الصحراء ، وان الاعرابى لم يكن يملك غير ناقة وحيدة نحرها احتفاء بضيفيه اللذين لم يكن يعرفهما · وتمضى الحكاية لتصور ما أحسه الملك ووزيره تجاه الاعرابى من اعجاب به لكرمه ، فقرر الملك أن يترك له صرة من المال ، ثم يرحل مع وزيره ، ولكن أم الاعرابى تجد النقود ، فتعطيها لابنها وتطلب منه أن يلحق ضيوفه ليعطيهم ما نسوه ، ولكن الملك يخبر الاعرابى أنه تركها له عن عمد ، فلا يقبل الاعرابى جزاء على كرمه · ويحتار الملك ماذا يفعل ثم يهتدى الى أن يطلب من الاعرابى ان يأتيه فى المسجد فى أى يوم من ايام الجمعة اذا ما احتاج الى شىء · ويشكره الاعرابى ، ويعود الى خيمته ليقاسى شظف العيش مع أمه ، حتى يتذكر ما قاله له الملك ، فيرحل اليه ، ليصلى معه فى المسجد ، ويطلب منه شيئا يقيم أوده · ولكنه عندما يصل الى المسجد ويقف خلف الملك وجده يرفع يده الى الله قائلا : « يارب » فيقرر ألا يطلب من الملك شيئا ، فالله أكبر من كل الملوك ، وها هو الملك نفسه يطلب من الله سبحانه وتعالى ويعود الى خيمته ليجد أمه قد نقلتها من مكانها ، لأن الريح قذفت بها بعيدا عن المكان

الذى كانت فيه قبل ذلك . وعندما يحاول الاعرابى أن ينصب الخيمة مرة ثانية يعثر على كنز مدفون فى الرمال ، وتتغير حاله ويتبدل فقره غنى وبؤسه نعيما . ويتذكر الملك هذا الاعرابى . فيرغب فى معرفة أحواله ولماذا لم يأت اليه كما قال له ، فيذهب مرة أخرى مع وزيره الى الاعرابى الذى يكرمهما كرما شديدا ويحكى لهما قصته، ويطمع الوزير فى رواية — والملك فى رواية أخرى — فى مال الاعرابى فيقترح على الملك أن يلقى عليه عدة اسئلة على شكل « فوازير » فاذا تمكن من الاجابة عليها تركوه واذا أخطأ قتلوه ، وينجح الاعرابى فى معرفة الاجابات الصحيحة ، فيحصل على مكان الوزير مكافأة له على كرمه وحسن خلقه .

ويؤثر الاطار الثقافى الذى يشترك فيه افراد المجتمع جميعا ، فى اضفاء الروح الجماعية التى تنشأ عن التعاون بين الافراد على المجتمع . ومن ثم يتمكنون من أن يعيشوا معا ، وأن يعملوا معا متكاتفين ويبدو ذلك واضحا فى أغانى العمل الجماعية التى تتمثل فى أغانى الصيادين والعمال وفى اغانى الفتيات اثناء جمع القطن، وهى الاغانى الشائعة فى مصر كلها ، فعلى ضربات المجاديف يغنى الصيادون :

قائد مجموعة العمال :

× كل ما انعس وانام

المجموعة :

— رن الغوش يصحينى (١)

× وانا كل ما انعس وانام

— رن الغوش يصحينى

× وقصدنا باب مولانا

— كريم يارب ما تنسانا

× وقصدنا باب مولانا

— كريم يارب ما تنسانا

وعلى ذلك تنتقل روح الثقافة ومضمونها من فرد الى فرد ، ومن جيل الى جيل عن طريق ما تهيئه من أساليب التعبير التى يحملها الافراد ويؤثرون بها فى بعضهم البعض فى مجالات العمل واللهو ، وغيرها من المجالات التى تتاح فيها الفرصة للاحتكاك الشخصى بين الافراد .



---

(١) الغوش : الاساور الذهبية .

ولا شك انه من البديهي ان تمثل ثقافة المجتمع ليس واحدا أو متماثلا عند كل الافراد المشتركين فى هذه الثقافة لانه على الرغم من أن هنـــاك أسسا عامة واطارا عاما يضم الافراد بين جنباته، الا أن الحقيقة الموجودة فى الحيــاة هى ان الفرد لا يتكرر ، وان كل انسان انما يشترك مع غيره فى الكثير من الخصائص ، كما يفترق عنـــه فى الكثير أيضا . ومن هنا يمكن لنا أن نلاحظ ان هناك عوامل ثقافية مشتركة بين جميع الافراد ، تنجم عن الخبرات المشتركة التى يزودهم بهـــا المجتمع ، كما ان هناك عوامل ثقافية خاصـــة تأتى من تنوع التجارب ، والاختلاف الطبيعى بين الافراد فى الشـــكل والقدرات والخبرات التى يحصلونها أثناء حياتهم ، ويعد هذا هو السبب فى أن هناك القادرين على ابداع الاغانى والاشعار وحـكاية القصص ، كما يوجـــد الى جانبهم من لا يستطيعون ذلك بنفس المهـارة والحذق الذى يبدو به الاولون .

كما ان هذه العوامل الخاصة هى التى تحدد الفروق بين الافراد فى المجتمع تبعـــا لسنهم وطبقتهم الاجتماعية ، وكونهم ذكورا أو اناثا . والمجتمع أكثر وعيا بهذه الفروق من الفرد نفسه ومن ثم فهو يرتب عليها انماطا من السلوك ، لابد من احترامها والخضوع لهـــا ، وتجد هذه الانماط فى العادة استجابة مباشرة لها سواء فى سلوك الفرد ، أو فى تعبيره عن مضامينها . فعندما يذكر أحد الرجال « انه مش ممكن واحد غنى يتجوز واحدة فقيرة أو أنه مش ممكن واحد فقرى يتجوز واحدة غنية .. وانه كل واحد لابد انه ياخد اللى من توبه » وينعكس ذلك فعلا على الفرد فلا يجعله يفكر فى أن يتجاوز هذه الحقيقة الصارمة يصبح الامر عرفا أو قانونا ، لابد من احترامه من الجميع . كما ينعكس ايضا على التعبير الفنى الشعبى فى الاغنية :

المغنية :

× من كتر مالى خدت من بيت عالى ..

المرددات :

– من كتر مالى خدت من بيت عالى ..

× خدت الاصيلة وزدتها بالمال ..

– من كتر مالى خدت من بيت عالى ..

أو تقول أغنية أخرى :

× تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم

– تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم

فانها تتفق مع الفروق الطبقية التى يضعـها المجتمع لتحديد العلاقات بين طبقاته المختلفة فكما أن « الميه ما تطلعش فى العـــالى » ، و « العين ما تعلاش على الحاجب » فان من لا يملك المال ، ليس من حقه أن « يخطب الحلوين » ، ذلك أنهن من حق الذى يستطيع أن يقدرهن حقهن .

ولا تقتصر التأثيرات الخاصة على ذلك فحسب فان تقدير المجتمع للذكر يختلف عن تقـــديره للانثى ، ولقد أصبح الامر مستقرا تماما فى ثقافة المجتمع ، حتى ان الانثى نفسها تأخذ الامر على انه قانون لايقبـــل النقض ، وينعكس هذا على تعبيراتها فالام التى ترقص طفلها أو طفلتهـــا فتقول :

لما قالوا دا ولد .. انشد حيلى وقام

وجابوا لى البيض مقشر.. وعليه السمن عام

لما قالوا دى بنيه..اتهدت الحيطة عليه

وجابوا لى البيض بقشره..وعليه السمن ميه

والمثل الذى يقول « يا مخلفة البنات يا شايله الهم للممات » انما يوضحان فعلا مكانة كل من الرجل والمرأة فى ثقافة المجتمع الشعبى ،فالمرأة دائمـــا فى مرتبة أقل شأنا ، وهى مقتنعة بذلك سعيدة به ، تؤكده تربيتها لاولادها ، ونظرتها الى زوجها واخوتها الذكور . وعلى ذلك فان الاطار الثقافى بما يحفل به من عناصر ثقافية مختلفـــة تصوغ الى حد كبير شخصية الانسان ، عنـــدما تتعمق وجدانه ، وتنفذ الى اعماق شخصيته وتتحد اتحادا كاملا مع غيرها من العناصر الاخرى التى تكون ابعاد شـــخصية الفرد ، حتى تصبح كلا متكاملا غير محسوس ، فانها تقوم بعملهـــا فى تكييف سلوك الفرد ، وتحريكه دون أن يشـــعر هو بذلك .

ويمكن لنا القول بناء على ما تقدم بأن الاطار الثقافى يلعب دورا كبيرا ، فى علاقات الفرد بغيره من الافراد ، فكل مجتمع له نماذجه الخاصة التى التى يستطيع بها ان ينظم الاشكال المختلفـــة للعلاقات وأنماط الحياة لاعضائه الذين يتميزون بأنهم يحتلون مكانا معينـــا فى بنائه ، كالكبار والصغار والآباء والابناء والسادة والخدم والاخوة .. الخ فالحدوته التى تقص أن واحدا من السادة كان يربى كلابا عنده ، ويأتى فى مناسبات معينة بأحد خدمه لكى يتركه للكلاب تمزق جسده ،

ليسلي بذلك ضيوفه الذين يشتركون معــه فى نفس الطبقة الاجتماعية ٠٠ يمكن أن تعطى صورة لشكل من أشكال هذه العلاقات فالحدوتة تمضى لتصــور ان خادما قام على خدمة هذه الــكلاب ورعايتها وأنه أحسن معاملتها حتى اذا جاء أوان المناسبة التى يلهو فيها السيد بالخادم ، أتى به واحكم وثاقه ، ثم اتى بالكلاب وأطلقها عليه ممنيا نفسه وأصدقاءه بمشهد طريف ، ولكنه لا يلبث أن يصدم وهو يرى الكلاب تلعق يد الرجل وتقف حوله دون أن تمسه بأذى فيجن جنونه ، ويأمر بحبس الكلاب حتى تزداد جوعا ، ثم يأتى بهــا مرة ثانية ، ولكن الكلاب ، تكرر ما فعلته فى المرة الاولى ومن ثم ينظر اليه الخادم ليقول له ان الكلاب قد حفظت الجميل عندما قام على خدمتهــا ورعايتها وانه ـ أى السيد ـ لم يصل الى مرتبة هذه الــكلاب ٠ ولعل هذه الحكاية من بقــايا المرحلة التى كان المجتمع فيها يعرف العبيــد الذين يملكهم السادة ، ويستطيعون أن يفعلوا بهم ما يشاءون ، دون خوف من مسئولية أو عقاب ٠

والعلاقات التى تتكون نتيجة للزواج مثــلا ، تختلف عن العلاقات الناشئة عن صلات الدم ، غير أن النوعين تربطهما صلات وروابط مشتركة فى مجتمع اليوم فالمجتمع يعترف بوجود وحدات اجتماعية وثيقة الارتباط ، تعد حلقة الوصل بين الفرد والمجتمع ، ويلقى عليها المجتمع أعباء كثيرة كتعليم الصغار مبادىء مجتمعهم وتلقينهم المعارف المختلفة وسد حاجات الفرد من الغذاء والـكساء والعناية به ، اذ أن طبيعة الحيــاة العائلية فى المجتمع المصرى عموما ، تطيل من فترة اعتماد الابن على أبويه ، ويتسع ذلك دون شك مجالا كبيرا للاسرة كى تكيف سلوك ابنائها مع أنماط السلوك المعتبرة فى المجتمع ، وتعلمهم أيضا ٠ ولذلك فالزواج الذى يعد الخطوة الاولى نحو تكوين الاسرة ثم العائلة بعد ذلك اتحاد معترف به دينيــا واجتماعيا بين الرجل والمرأة ٠ كما أن المجتمع الشعبى يرى أنه أفضل اشكال الحياة التى يرغبها لافراده البالغين ، وقد سبق الحديث عن ذلك ، عند وصف عادات الزواج ٠

ويستمد الزواج أهميته من وظائفــه العديدة التى يقدمها للزوجين فهو وسيلة منظمة لســد الحاجات المختلفة سواء كانت عاطفية أو جنسيــة أو اقتصادية ، ويعد التجاوب العاطفى ذا أهمية كبرى لنجاح الزواج ، وربما تبادر الى الذهن أن ذلك لا يمكن أن يتحقق فى ظل الفصل المتصور بين الجنسين فى المجتمع الشعبى ، ولكن الحقيقة انه حتى عندما يتم الزواج عن طريق الاسرة او العائلة، ولا تتيح تقاليد المجتمع او الاسرة الفرصة المناسبة للفتى والفتاة كى يتعارفا قبل الزواج فان المجتمع يجتهد فى التوفيق بين افراد لديهم القدرة على أن يعيشوا معا فى ســعادة وهناء ، فالاغانى والامثال التى تتحدث عن الاصــل ، والحسب والعصبية انما تعنى العــائلات التى تتشابه فى اطارها الاجتماعى وقدراتها المادية فالمثل «آخد ابن عمى واتغطى بكمى» و « الاصل بيونس » وهذا الموال :

مادام غويت النســب ياعينى ٠٠ على بيت الاصيل دور

تعيش مسرور يا حبيبى ٠٠ وحواليك شــمع بينور

اوعى تعفش لا تتعب بعد ما تدور

والاغنية :

المغنية :

× **من كتر مالى خدت من بيت عالى**

المرددات :

– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
× **خدت الاصيلة وزدتها بالمال**
– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
× **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
× **خدت الاصيلة اللى تريح بالى**
– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
× **خد بنت عمك يا كتير المال**
– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
× **أوعى تروح للدون تتجوز بنته (١)**
– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**
× **أحسن تبقى عيبه فى حقنا يا غالى**
– **من كتر مالى خدت من بيت عالى**

انما توضح جميعا هذه الحقيقة ، فابن العم من نفس الاسرة ، ولا يهم فى كثير أو قليل ان يكون غنيا أو فقيرا ، فالتوافق قائم على صلة الدم التى تربط بين ابناء العمومة بعضهم البعض ، فى اطار العائلة الخاصة ، والمجتمع الكبير ٠ كما أنه لايقدر على مهر الاصيلة ، الا اصيل مثلها ، ومعروف ان الاصل دائما مرتبط بالطبقة الاجتماعيــة التى ينتمى اليها الفرد ٠

---

(١) الدون : يقصدون به الانسان الخسيس الاصل والنذل ٠ ويقولون فى نص آخر «اوعى تروح للنذل تاخد بنته ٠

واذا كان الاطار الثقافى الذى ينشأ فيه الفرد هو الذى يحدد شكل علاقة هامة تحتل مكانا بارزا فى حياة المجتمع ، كعلاقة الزواج ، كما يحدد أيضا مضمونها فانه يرسم بنفس الاسلوب الحد الذى يتم عنده الانفصال بين الزوجين ، اذ يستحسن المجتمع أشياء ويفضلها على غيرها ،كما يستنكر اشياء أخرى ، فيحفز الافراد على سلوك ما يناسب استحسانه ، أو استهجانه ، تبعا لموقفه من العلاقة نفسها . وهو الموقف الذى ينبع أصلا من اطاره الثقافى . فالمجتمع عندما يدعو الى تحبيذ الزواج ، أو الحديث عن الاصل الكريم والشهامة والشجاعة والكرم ، وغير ذلك من العلاقات والمثل الخلقية انما يعكس فى الحقيقة قيمته الثقافية . ففى الموال الذى يقول :

البت قالت لابوها ولا اختشت منه
توب الحيا يابا انقطع والنهد بان منه
والفجل ان يمنن يقتله منه (١)
ومطرح كتر دابيه خف القدم عنه (٢)
لتروح منه حاجة ينهموها فيك
تبقى انت متهوم وغيرك يكتسب منه

يصور فتاة تحدث أباها عن رغبتها فى الزواج فى اطار من الرمز ، فقد نضجت وآن الأوان لكى تتزوج ، وترمز بحالها الى نبات « الفجل » الذى اذا اصابته حشرة « المن » فانها ستتسبب فى موته . ويحمل الموال صورة أخرى فى شكل نصيحة تتلخص فى أن المكان الذى يكثر تردد الناس عليه ، لا يجب على الانسان أن يتردد عليه مثلهم حتى لا يحدث ان يساء اليه نتيجة لذلك ، والمعنى المقصود من وراء ذلك لا شك واضح . والموال الذى يتحدث عن طباع بعض الحيوانات التى يرمز بها الى ما يقابلها من خصال انسانية انما يكشف أيضا عن انعكاس الحصيلة الثقافية عند المجتمع على أنماط تعبيره ، كما يكشف عن شكل الخبرة المتراكمة فى ثقافة المجتمع نتيجة ملاحظة الانسان الموصولة للطبيعة والحياة بكل ظواهرها ، من حوله .

السبع له طبع والضبع له طبع والديب له طبع
والكلب له طبع والكريم له طبع والبخيل له طبع
السبع له طبع لو ملك الخلا يبرح



---

(١) المن : حشرة تصيب النبات وخاصة القطن وتسبب قتل النبات .

(٢) دابيه : التردد عليه .

والضبع له طبع لو دخل الغلام يجرح
والديب له طبع لو ملك الغنم يجرح
والكلب له طبع ما يبات الا فى أنجس المطرح
والكريم له طبع لو جاله الضيوف من بعيد يفرح
ويقول يا مرحبا يا ضيوفى شرفتونا ونورتوا علينا المطرح
أما البخيل له طبع لو شاف الضيوف من بعيد وشه ينسبغ ويقول جايين ليه سودتوا علينا المطرح (١) ٠

فالمجتمع يذم خصالا معينة ، ويمتدح أخرى ، وهو بالطبع يذم البخل ، ويكره طباع الضباع والذئاب ، ويمتدح بالكرم ، ويفضل الانسان الكريم على غير الكريم والحكايات والأمثال حافلة هى الاخرى بما يؤكد ذلك « فاللى يهفه العويل تسفه » و « الكريم لا يضام » و « اكرام الضيف أحد من السيف » ٠ ومن هنا فان كبير القوم لا بد من أن تتوافر فيه كل الصفات التى يضفيها الاطار الثقافى على النماذج المثلى للسلوك ، فهو أب للجميع يلجأون اليه فى الملمات ، ويستشيرونه فيما يعن لهم من أمور الحياة ٠

المشيخه عيش وعليج ٠٠ وبكرج ع النار ديمه ٠٠ (٢) ٠

وجول جاس فى ساعة الضيج ٠٠ وحجه تيجى مستجيمه ٠٠ (٣) ٠

وربما كان الحديث عن الكرم وغيره من الخصال الحميدة ، مرتبطا بالحديث عن المال ، فالاهتمام بالمال فى الثقافه الشعبية والتعبير عن هذا الاهتمام ، ليس من أجل المال ذاته ، ولكن الاهتمام به ، من أجل المكانه الاجتماعية التى يحتلها الفرد الذى يملكه ، ذلك ان كل انسان انما يرغب دون شك فى الحصول على احترام المجتمع ، وتقديره وهذه الرغبة ليست مقصورة على فرد دون غيره ، ولكنها رغبة عامة تلقى استجابة كبيرة من المجتمع ٠ وتختلف بالطبع الأساليب التى يسلكها الفرد فى المجتمع للحصول على هذه المكانة الاجتماعية ، تبعا للاطار الثقافى الذى يفاضل بين هذه وتلك ، ويحبذ هذا الأسلوب ويستنكر الآخر ٠ ولا شك أن المال هو أحد الأساليب الهامة التى يمكن للفرد عن طريقها أن يكتسب مكانة اجتماعية رفيعة فى مجتمعه وهناك صور كثيرة للتعبير عن الاحساس بقيمة المال فى جميع أشكال المأثورات الشعبية ٠ فالمثل يقول « القرش حلو يعمل لصاحبه مقدار ، بعد ما كان اسمه عمر يندهو له يا حج عمار » يقول مثل آخر « قرشك فى جيبك ساتر عيبك ، وفضله عنيك » ٠٠

ويقول الموال :

طول ما معك المال تعمل لك الرجال خاطر ٠٠
كلمتك بيمشى ع العدا يا عم ٠٠ ع العين وع الحاصر ٠٠
واللى بلا مال بين الرجال ٠٠ لا هو ع البال ولا ع الخاطر ٠٠

أما الحواديت فانها حافلة بما يؤكد قيمة المال فى حياة المجتمع ، فبطل الحدوتة لا بد من ان يعثر على كنز ، او ان يتزوج من بنت السلطان ، او غير ذلك من الاساليب التى يمكن أن يعيش بها حياة رغده ، مترفه ٠ ولكن على الرغم من ان المجتمع يعرف ما للمال من قيمه ، الا انه قد ذمه كثيرا ، واعتبره افه من الافات التى تصيب المرء ، فى خلقه ، خاصة اذا ارتبط المال بالخسه والنذاله ولذلك فانه من المألوف أن نجد فى مأثوراتنا الشعبية الأسلوبين معا ، من مدح ، ومن ذم ٠ ينعكسان على تعبير الشعب والحكايه الشعبيه التى تتخذ من عبارة « السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال » موضوعا لها ، تصور المال كمصدر لتعاسة الانسان وشقائه اذ يسبب له عدم الاستقرار ، أما السعادة الحقيقية فهى فى الصحة وراحة البال ٠ وتمثل هذه العبارة قيمة سائدة فى المجتمع الشعبى ، فتصوير المال والغنى على أنهما لم يكونا يوما مصدرا لسعادة الانسان ولعل السبب فى ذلك أن ٠٠ الشعب قد لا حظ أن الاغنياء أنانيون فى الغالب الأعم ، كلما ازدادوا غنى ، ازدادوا طمعا وتكالبا على المال ٠ وتحكى القصة أن الملك سأل وزيره يوما عن كنه السعادة ، وانهما قررا أن يجريا تجربة لكى يعرفا بها هل يحقق المال السعادة للانسان ؟ فيمنحان رجلا بسيطا مبلغا كبيرا من المال ، ولا يصدق الرجل أنه يملك كل هذا المال ، فيهجر عمله ، وتصيبه الحيرة فكيف يحافظ على المال ، وكيف ينفقه ، ٠٠ الخ ٠ ولا يقف الأمر عند الحيرة والارتباك فحسب ، بل ان علاقته تسوء بأهل بيته نتيجة انصرافه عنهم ، لتفكيره المستمر فى

---

(١) ينسبغ : يسود ٠

(٢) المشيخة : الرئاسة ـ عليش وعليج : طعام للضيوف ـ ولدوابهم (عليق) وبكرج ع الناردیمه : واناء الشاى دائما ساخن ٠

(٣) جول جاس فى ساعة الضجيج : قول هيّا فى وقت الضيق وحجة تيجى مستجيمة : ورأى يأتى صادقا ٠



المـال ، وتقع عدة أحداث مؤلمة للرجـل ، يقرر بعدها أن السبب فى كل ما حدث له هو المال الذى أعطاه له الملك ووزيره · وعندما يعود الملك والوزير الى الرجل ليسألاه عن رأيه فى السعادة وهل تحقق عن طريق المـال ؟ ·· فيجيبهما ان السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال » ··

والحقيقة ان مثل هذه القيم قد تبنتها الطبقات الاجتماعيـة العليا فى المجتمع التى حرصت على تأكيدها ، وان تظل حية مسـتمرة ، باقناع الطبقات الدنيا ان المال سبب من أسباب الشقاء ، ومن ثم فان فى الفقر سعادة لا يدركها الاغنياء ، ولذلك يجب أن يظل الفقـراء فقراء والأغنيـاء أغنيـاء ، بل ان الفقـراء لا بد من أن يزدادوا فقرا ، واما الأغنياء فالنتيجة المنطقية أن يزدادوا غنى وثراء ·

وتكشف هذه الحدوتة وغيرها عن ثمة هامة ، حرصت الحكايات الشعبية على تأكيدها ، ولعلها ممـا لا حظه المجتمـع ، نتيجـة خبرته الطويلة بالملوك والحكام ، فقد صورهم دائما ، لا يشغلهم الا التافه من الأمور ، ذلك أنهم بعيدون كل البعد عن حياة الناس وقد جذبت حياة الملوك وما يدور فى القصور أنظار المجتمع الشعبى الذى تطلع الى أن يكون له نصيب مما تحفـل به حياة القصور

من بذخ وترف ، وما تعمر به الموائد من الطعام والشراب ، ولعل ذلك هو ما دفع الشعب دائما الى أن يصور أبناء الملوك خائبين ، تافهين لا يحسنوا شيئا ، وان بناتهم جميلات ، لكى يستطيع عن طريق تزويج أحد أفراده الأذكياء الذين يتفوقون على أبناء الملك قوة وشجاعة ، واقداما ، علاوة على ذكائهم ، من بنت الملك ، حتى يصل الشعب بهذه الوسيلة الى حكم نفسه . ان الشعب الذى كان يرى الملك وراثة ، تدور فى حلقة لا يستطيع النفاذ منها قد استطاع أن يرسم لنفسه طريق الوصول الى الحكم ، ولذلك اختار دائما أن يتزوج « الشاطر » من الأميرة ، وأن يصبح الملك بعد أبيها ، ولقد كان يمكن أن يجعل ابن الملك هو الذى يتزوج فتاة من فتياته أى من الشعب — ولكنه يعرف ان الملك سوف يظل فى يد الرجل ، وفى يد أبنائه الذين ينتمون الى الملك ، لا الى الشعب على العكس مما لو تزوج أحد أبناء الشعب من بنت السلطان .

ونلفت كلمة « شاطر » التى تستخدم كثيرا فى حكاياتنا الشعبية النظر الى مدلولها الذى اتخذ سمة الذكاء ، والحذق والبراعه ، مختلفا بذلك عن الاصل اللغوى الذى نشات عنه أصلا فهى مرتبطة باللصوصية والسرقة أكثر من ارتباطها بالجد والاجتهاد والمثابرة والذكاء . ان استخدام هذه اللفظة بالمدلول الجديد يمكن ارجاعه الى الفترة التى كان الذين يحكمون الشعب فيها غرباء عنه يمتصون دمه ، ويرهقونه بما لا يستطيعه ، ولم يكن يستطيع أن يقف فى وجه هؤلاء الحكام غير « الشطار » فكانوا يسرقون الحكام ، الذين كانوا يسرقون بدورهم الشعب . ولكن هؤلاء الشطار كانوا من أبناء الشعب ، ومن ثم فلم يكونوا يسرقونه ، ولذلك احتفل بهم الشعب ، وأكبر من شأنهم انتقاما مما يفعله به حكامه ، فقد اشتهر من أسماء أبطال الحكايات الشعبية « الشاطر حسن » ، وغيره من «الشطار» ولعل حكاية على الزيبق المصرى ، أكبر مثال على هذا النوع من القصص الشعبى فقد أوصل الشعب « شطاره » الى مراكز الحكم أيضا ، عن طريق ارهابهم للحكام الظالمين كما أوصل أبناءه الى الحكم بتزويجهم بنات الملوك . وعلى آية حال فانه مهما اختلفت الأساليب التى تقررها ثقافة المجتمع ، من أجل بعث الرضا فى نفس الفرد ، فان النتائج دائما تتساوى فى انها تحقق الرضا والسرور للفرد ، مما يجعله قادرا على مواجهة الحياة وتحمل أعبائها .

ويذم المجتمع الدين ، ويرى انه شر يجب على الانسان ألا يقع فيه فيقول الشاعر الشعبى :

الدين دل .. وان جا للعزيز يهينه
وبعد الزها ينظر ايام غضيبه ..
ونزيد همومه .. وما عدش يعرف يلم هدومه ..
ويبجى كما غرجان فى ديمومه ..
وان جاه ضيف ما يجدر على توجيبه
وليته جدت كل يوم خصومه ..
يزيد كرهها حالا تبين عيبه (١) .

فالدين يقلل من مروءة الانسان ، ويجعله ذليلا فى قومه ، غير قادر على الوفاء بما يتطلبه منه المجتمع من نماذج السلوك والخلق التى يجب ان تتوافر فى الرجل .

ويولى المجتمع اهتماما كبيرا للذكور دون الاناث ويمكن ملاحظه ذلك من متابعة الحياة فى المجتمعات الشعبيه وعاداتها وتقاليدها بنفس القدر الذى يمكن به ملاحظه ذلك من خلال مأثوراته الشعبية . ولا شك أن العوامل الثقافية تلعب هنا دورا لا يمكن انكاره . فى تقرير الصفات التى يرى المجتمع أن تتوافر فى رجاله ، وطبيعة علاقاتهم ببعضهم البعض التى تنشأ نتيجة الاحتكاك المباشر بينهم ، مما يفسح المجال لانتخاب الصفات المثاليه ، وتأكيد العلاقات الصحيحة التى تعتبر ضرورية لاستمرار حياة المجتمع بأقل قدر ممكن من الخسارة ، سواء كانت مادية أم معنوية ، حتى يضمن المجتمع لنفسه ولأفراده حياة مستقرة آمنة . ومن هنا كان نموذج الرجل فى التصور الشعبى ، هو الرجل الشهم ، الصادق ، الذى يشارك فى تدعيم بناء المجتمع بخصاله الحميدة ، من كرم ، وعزة نفس ، ورغبة فى التعاون مع غيره . ومن هنا أيضا كان تقدير المجتمع للصداقة ، واحتفاله بها كعلاقة صحية يهمه أن يؤكدها ، ولذلك فهو يذم النذل الذى لا يرعى حق الصداقة واللئيم ، و « قليل الأصل » الذى يعنى به نمطا انسانيا لا يرجو له الاستمرار بين ظهرانيه ، لأنه يحتقره ، ويتقزز من سلوكه ، ومن ثم فهو دائم الذم له ، والتصغير من شأنه اذ لا يجدى معه المعروف أو العمل الطيب ، فهو دائم التنكر له ، لا تهمه الا مصلحته الشخصية فحسب فالرجل فى المجتمع له مكانه المقدم على كل شىء آخر فى الحياة :

---

(١) جا : جاء — يام غضيبة : أيام سيئة قاسية — ماعدش : لايستطيع يلم هدومه ، يضم ملابسه — غرجان : غريق — فى ديمومه : فى الماء — مايجدر على توجيبه : القيام بواجبه واكرامه — وليته : زوجته .



لا تفرحي بالمال يا أم المال
المال يفنى والرجال راس مالى

والرجل « اللى ما يدارى على الدم . ويحمل عيب الرفاجة ، لا تفرحوا ان لم ، ولا تحزنوا ليلة فراجه (١) » لا يلقى ما يلقاه الرجل الأصيل من احترام المجتمع :

« مليح النسب مشيك معاه تجاره ٠٠ ان مال الزمان يمشى على ترتيبه » فهو سند للمرء فى مواجهة قسوة الزمان ، يخفف من ألمه ، ويهون عليه مصابه ، أما « قليل الأصل » ٠

« جليل النسب مشيك معاه خسارة ٠٠ يشبه لعشب الدار فى تعجيبه » ٠

فيشبه العشب الذى يفرش تحت الدواب فى الحظيرة ، وهى صورة كريهة تلائم نظرة المجتمع الحقيقة لهذا النمط من الرجال ٠ ويعد تشبيه نموذج الرجل الذى يحبه المجتمع ، بالاسد تشبيها شائعا ، كما أن تشبيهه بالصقر شائع أيضا ، ومعروف ان كلا منهما انما يتصف بالنبل والترفع عما لا يترفع عنه غيرهما من الحيوانات والطيور الدنيئة ٠

البوم لا يجلى ولا يعرف الجلا ٠٠ والصقر جلاه الجفا من مراكزه ٠

يا مات وانفك من عيشته الردى ٠٠ يا جاك كيف السبع مالى مخالبه

---

(١) معنى المثل «أن الرجل الذى لايحفظ صلة الدم، ولايتحمل عيوب أصدقائه ، لايجب أن يفرح الانسان لمجيئه، أو يحزن لفراقه ».

الرفاجة : الرفقاء ، الاصدقاء — ان لم : ان جاء — ليلة فراجه : ليلة فراقه .

أما نظرة المجتمع الى المرأة فهى مرتبطـه فى الأغلب الاعم بمفاتنها الحسيه ، وجمالها وتحفل الأغاني والمواويل، بأوصاف الفتاة ومواطن الحسن فيهـا ، فى اطار من المثل الأعلى لكل صنـفه من الصفات ٠ ولكن عندما يتصل الامر بخلق المرأة فالمجتمع الشعبى يرى دائما ان المرأة لا تؤمن ، وانها ليست أهلا للثقة بها على الرغم من أن ذلك قد لايبدو كثيرا فى تعبيراته الفنيه ،ولكن هذا النموذج يمكن أن يوضح ذلك :

المره غشاشه ٠٠ وين الزها تاتى بكل بشاشه
ووين الغضب تسجيك سم حناشه

حتى ان بجى باتك وجدك باشا ٠٠ مالك فرغ ٠٠ تنوى على التخريبه ٠٠

المره موعرها عظيم ابدها واجد لمن عاشرها ٠٠

مسكين من جا للنسـا شاورها ٠ اللى وين ما مال الزمان تسيبيه (١) ٠

ولعل ذلك هو ما جعلهم يضعون المرأة على رأس القائمة التى تظهر فى هذا المثل :

أول شيب من مولاة بيتك ٠٠
ثانى شيب من قله المال ٠٠
ثالث شيب من طول المخاطر ٠٠
رابع شيب من كيد الرجال ٠٠
خامس شيب من بكرى عيالك ٠٠ اذا ما خاب من بين العيال ٠٠

فان هـذا الترتيب يضـع المرأة فى مقـدمة العوامل التى تسبب تعاسـه الانســان وتدفع بالشيب الى رأسه قبل الأوان ٠

ومع ان مثل هذه الصور تلقى استجابه كبيرة فى المجتمع الشـعبى بين الرجال خاصة الا ان ممارسـة الحياة فى الواقع تعطى للمرأة مكانتها اللائقة بها فهى الام والاخت والزوجة والابنة ، ومهما كانت من نظرة المجتمع لها ، الا أنه يقدرها ويتضح ذلك فى قولهم :

لا الأم كيفهـا كيـف ٠٠ ولا الأخت كيـف الدماية

تســمر ليلة ســمورى ٠٠ وتفرح ليلة هنايا ٠٠ (٢)

فلا يوجد مثيـل للام ٠٠ ولا تشـبه الزوجة الاقارب،بهما اللتان تحزنان لحزن الانسان وتفرحان لفرحه ٠كما أنها احدى مسرات الحياة التى تخفف من عنائها ، وقسوتها :

ثلاث ما كيفهن كيف ٠٠ ان طلتهن ما تبـالى

ركبك على جيدة الخيل ٠٠ واكرامك ضـيف الليالى

ومسكك الســالف عجاب ليل ٠٠ يشـاكيك وتشاكيه والنوم غالى ٠٠ (٣)

وتحفل الحكايات الشعبية بالكثير من صـور النســاء اللاتى يعتز بهن المجتمع ، ويضرب بهن المثل فى الوفاء ، وكرم الخلق ، ممـا أهلهن كى يحصـلن على مركز رفيـع فى مجتمعهن بل ان بعضهن قد أخملن كثيرا من الرجال الى جانبهن ولعل اوضح مثال على تلك الصورة المشرقة للمرأة « الجازية » فى سيرة أبى زيد فهى صورة المرأة التى ضحت بالزوج والولد وبالاستقرار والامن وخرجت مع قبيلتها ، تشـير عليهم بالرأى اذا أعوزهم الحل ، وتحتال على أعدائهم ، اذا عجز الرجال عن أن يجدوا وسـيلة ينتصرون بهـا ، وتحمس الرجال اذا أحسـت منهم ضـعفا أو تهاونا ٠ كما أن «الضبيعة» أخت «الزير سالم» تحمل أيضا كثيرا من صفات الوفاء والمروءة التى يشرف المرء أن يتصف بهما ، فقد قامت على علاج أخيها ، بعد ان ظفر به قوم زوجها ، رغم انه كان قد قتل ابنها ، ولم يرحم طفولتـه او يشفق عليه وهو الذى لم يرتكب اثما ، أو يقترف ذنبا ولعل أكثر النساء احتقارا عند الشعب هى المرأة العجوز ، فلم ينسب المجتمع الشـعبى للعجائز فضلا ، ولم يضف عليهن مكرمة أو خصله حميدة، بل انهن دائما مخادعات كاذبات ، يوردن الناس موارد التهلـكة ، يحكمن تدبير الخطط ، وحبك المكائد ، والايقاع بمن يخترنه فريسـة لهن ، سواء كان رجلا أو امرأة وصورة المرأة العجوز من الصور الشائعة فى كثير من الحكايات الشعبية، فالبسوس فى حكاية « الزير سالم » ، والعجوز التى احتالت على الزوجة الطيبة لتجعل الرجل الذى استأجرها يكسب رهانا ، تراهن عليه مع الزوج ، و « زهم » التى استدرجت « عالية » بنت الشريف العقيلى لكى يفسق بهـا صاحبها « سهم » ، كلها نماذج لهذا النمط من العجائز اللائى لم يثق بهن المجتمع مطلقا ٠

(١) وين الزها تاتى بكل بشاشة : أى تقبل عليك فى حالة مقبمك ٠٠ ووين الغضب تجيك سم حناشة ... وعندما تدبر عنك الدنيا تسقيك سما كسم الثعابين ٠

بجى : بقى ــ باتك : أبوك ــ المرة موعرها : المرأة شديدة الكيد ٠٠

(٢) الدماية : من يرتبطون بالانسان بصلة الدم : تسمر : تحزن ــ سمورى : حزنى ٠

(٣) مسكك السالف جاب ليل : مداعبتك لامرأتك أثناء الليل

ان المظاهر المختلفه للحياة الانسانية ، سواء من جانبهـــا المادى أو المعنوى قد اثارت انتباه الانسان ، فدفعته الى التفكير فيها ، والتعبير عنها . لقد تساءل الانسان دائما عن ماهيه الحياة ، ولم يكن هذا التساؤل هو التساؤل الفلسفى الذى يمكن ملاحظته عند من وقفوا حياتهم وتفكيرهم على حل رموز الحياة ، وسبر غورها وتبيين ذلك كله فى نظريه عامه ، ذلك ان المجتمع الشـــعبى قد نظر الى الحياة نظرة موضوعيه واقعيـــه الى اقصى حد ، فراى جانبها المشرق ، كما راى جانبهـــا المظلم المفجع ، وعبر عن كلا الجانبين فى تراثه الفنى . ولكنه ركز رغم ذلك على الجانب المؤلم منها ، الذى جعله يشـــعر أنهـــا ليست ورودا واضواء باهرة وان الالم ، والبؤس شيء ضرورى لابد من ان يسلم به الانسان . وعلى ذلك فقـــد هيأ الاطار الثقافى للافراد الاساليب التى يكيفون بها انفسهم لهذه الحقيقه ، فعزا بعض اســـباب الالم الى طغيان الانسان نفســـه ، لا الى عوامل خارجيه عنه ، ولعل فى قصه الصياد الذى قابل الثورة اثناء ذهابه للصيد ، وما انتهت اليه هذه القصه ، تمثل هذا الجانب .

كما عزا بعضها الاخر الى طبيعة الحياة نفسها، التى عرفها نتيجة للخبرة الطويلة التى تراكمت عبر اجيال واجيال ، حتى استقرت لتاخذ شكل الحقيقه التى لا تقبل مناقشه أو نقضا . فالراوى فى مقدمه الحكايه ، لابد من أن يؤكد على هـــذا الجانب فيقول :

« أنا الفايدة منى .. صـــلاتى على النبى ..
نبى عربى .. سيد ولد عدنان

لولا النبى لم كان .. شـــمس ولا قمر ..
ولا كوكب يضوى على الوديان ..

أهبى على أمرا .. ما فاتوا نزيلهم .. ماتوا
وعاشوا ما خانوا الزمان تعبان ..

أهبى على أمرا .. كانوا معـــدن النسب ..
أهبى على امرا واقول قصدان ..

ولا كل من قال .. يافلان انت صاحبى ..
السن يضحك والقليب ملان ..

دنيه غرورة لا .. أمان لها .. تقلب تقلب
كما الدولاب ..

تفوت على الاخين .. تاخد خيارهم .. ماتخلى
الا الخايب الندمان ..

دنيه توطى عزيز القوم .. وترفع ندالها ..
وتفوت على البطلان تاخد عصاته .. وتخليه
كمان داير حيران ..

مقالة ابو زيا الحجازى سلامه .. كدب من قال الدنيا تدوم لى .. صدق ومن قال الزمان غدار .. يا ما ناس كانت من الارزاق وحايزه .. وساعه ما مالت مالت الدكان .

فالدنيا خائنه لا امان لها « لا بتخلى الراكب راكب ولا الماشى ماشى » وهى « زى العـــاريه ترقص لكل واحد شـــويه » ، وتشبه دولاب الساقيه الذى يدور ويدور ، ليرفع هذا الجزء مرة ويخفضه أخرى ، ويرفـــع آخر بدلا منه ، وهى لا تضطهد الا خيار الناس وعدم ثباتها وتقلبهـــا هو الذى جعل « الســـباع » تجوع ، وترجو الكلاب » :

نوادر الوقت خلت السباع نامت
تقاسى بعدين فى صون سيف العويل نامت
والنص نازل عليهم فى الخلا نامت
يا ميت حسرة ناس بيوتهم لكل الناس
وكانوا يحموا اللى ينصدم من كل شيء يأذيه
الله يعدت يا زمان بترفع اكل الناس
ويجى يا زمان على ابن الاصول الطيبة تأذيه
من بعد عزهم سابوا فراشهم للخسسا عليــه
نامت (١)

وهو الذى جعل كرام الناس يتركون فراشهم، للانذال ينامون فيه ، ويتمتعون به ، ان الدنيـــا لا تدوم لاحد ، لم تدم للاسكندر الاكبر ، ولم تدم لداود ولا لسليمان (عليهما السلام) :

الدنيا غازية ما دامتش للناس ولا ليه ..

ولا دامتش لمصرى ولا للرومى اللى شا سور اسكندريه ..

ولا دامتش لسيدنا داود اللى فتل الحديد ولان لما بقى اميه ..

ولا دامتش لسيدنا سليمان اللى طاعه الانس والجنيه ..

ولا دامت لسيف اليزل اللى سعى وجاب كتاب الميه ..

ولا دامتش لا بوزيد ودياب ايام حـــروب الهلالية .. (٢)

وهكذا يؤكد الفنان الشعبى حقيقة الدنيا ، وتقلبها ، وأنها لا تســـتقر على حال فأين هؤلاء جميعا من أنبياء وقادة ومحاربين أشداء ، قهروا الممالك ، وأذلوا العروش وبنوا المدن ، وانطاعت لهم الانس والجان . ولعل السبب الذى يكمن وراء هذا الاصرار على ذم الدنيا ، واحتقارها ،

---

(١) الخسا : الانذال

(٢) سيف اليزل : سيف بن ذى يزن — المية : الماء



رغم ما يلاحظه الباحث من اقبال الناس عليها ، ومحاولتهم التى لا تنتهى لاغتنام لذاتها هو ان المجتمع يرى ان الحكمة هى تقبل حقائق الحياة ، مرها قبل حلوها . ذلك انه لما كان على الفرد أن يعانى من الخسارة والظلم وما قد يلاقيه فى حياته من حرمان ، أو من نكران الاصدقاء ، وهجران الاحبه ، وان ذلك يتسبب فى آلام عميقة واحزان كثيرة ، فانه من الافضل للفرد ان يكون مستعدا لتقبل كل هذه الامور ، دون أن يكون لها تأثير كبير عليه ما دام ينتظر منها ذلك ، فى أى وقت وفى أى مكان . فالالم والعذاب اللذان يلاقيهما الفرد اثناء حياته ، يبدوان فى ثقافه المجتمع الشعبى حقيقه لابد منها ، ولابد للفرد من قبولها اذ أنه مهما فعل فلن يستطيع أن يقدم او يؤخر فى الامر شيئا . ومن هنا ينشأ الاحساس بالعجز أمام الحياه ، ومن هذا الاحساس بالعجز ينبع الشعور الممض بالالم الذى يغلف تعبير الافراد بأغلفة سميكة من الحزن والتفجع الا أنه على الرغم من كل شىء فان للحياة جانبها المضىء أيضا ، فليست الحياة كلها حزنا وألما ، والا أصبحت كئيبة لا تحتمل ، ولا يقدر الانسان على ان يحياها أو أن يأمل فى أن يحقق شيئا . ففى الحواديت يقاسى بطل الحدوته الكثير من المشاق ويمر بالعديد من المخاطر ، وتظل الدنيا مكفهرة فى وجهه ، ثم لا تلبث أن تنفرج أمام اصراره وكفاحه اللذين يتوجهما وصول البطل الى غرضه .

فالفتاة التى يهجرها حبيبها لغير ذنب جنته ، وتظلم الدنيا فى وجهها تخرج باحثة عنه ، مضحية فى سبيله براحتها ، وسلامتها ، حتى تصل اليه لتنقذه من مرضه . مع معرفتها بانه قد يفتها عندما يشفى . ولكنها مع ذلك تخاطر من اجل حبها ، وتصل فى النهايه الى تحقيق غرضها ، واستعادة حبيبها مرة اخرى . والامثلة على ذلك كثيرة يمكن أن يلاحظها المرء فى العديد من الحكايات .

ان صدق النظرة الواقعية للحياة التى يستشفها الباحث من حياة المجتمع وتعبيراته الفنيه لا تنسحب على الحياة كفكرة تجريدية فحسب بل تنسحب أيضا على ما تحتويه الحياة من أناس . ومن علاقات . فالمجتمع الشعبى يدرك أن سلوك الفرد انما يؤثر تأثيرا كبيرا ، فى المجتمع كله ، ولذلك فهو يطالب الفرد بأن ينظم حياته وسلوكه ، بقدر ما يقع على كاهله من مسئوليات تجاه نفسه ، وتجاه غيره . ولذلك فالمجتمع مثلا لا يهمل فى العقاب على عمل يتنافى مع السلوك العام الذى يرتضيه المجتمع ، فالجزاء لابد من أن يوقع فى الحال . لا أن يؤجل الى حياة ثانية أو الى ما بعد الموت . كما ان السلوك الذى يلقى احتفاء المجتمع به ، وتقديره له ، لابد من أن ينال جزاء هذا الاستحسان فى الحال أيضا . ويقوم العرف السائد فى المجتمع بتأكيد هذه الحقائق فمن يقتل نفسا لابد من أن يلقى عقابه ، بصورة تردعه عن العودة لمثل هذه الجريمة مرة ثانية ، ويمثل هذا الجانب المادى للعرف أما الجانب المعنوى فهو الذى اتخذ شكل التعبير الفنى ، فى الحدوتة أو المثل أو غيرهما لاقرار هذه المبادىء .. ففى

المأثورات الشعبية يعكس تصرف البطل عادة اهتمامات المجتمع بالخير الى أبعد حد ، بينما يعكس النذل اهتمامات المجتمع بالشر بنفس الدرجة من القوة والفعالية .. فالفتى الطيب ، الكريم ، الشجاع ، لابد من أن ينال جزاء طيبته، وخلقه الحميد ، أما الاشرار فانهم يموتون أو يعاقبون عقابا صارما ، ذلك أنه لكى تستطيع هذه المأثورات الشعبية التأثير فى افراد المجتمع، فلابد لها من أن ترضى الذوق العام لهؤلاء الافراد ومن ثم يجب أن يصور النذل أو الشرير فى صورة ايجابية ، توضح شكل الشر الذى يتصف به وأثره اكثر من مجرد الاشارة الى انه لا يتميز بأى صفات خيرة أو حميدة .

ويأتى هذا فى حقيقة الامر من أن الشر أمر يلقى انتباها كبيرا وتركيزا شديدا يتناسب مع دوره الذى يلعبه فى حياة المجتمع،ويؤثر به على علاقات الفرد بغيره ، من ناحية . وبالمجتمع من ناحية أخرى ، وتتضمن الحكايات الشعبية نماذج كثيرة للشر وللخير الذى يلقى نفس الاهتمام من الناس ففى حكاية « النص نصيص » وهو الذى يمثل جانب الخير فى الحدوتة ينتصر « النص نصيص » دائما على قوى الشر المحيطة به ، متمثلة فى اخوته الذين يغبطونه على حظوته عند أبيهم ، وفى « الغولة » التى كانت ستأكل اخوته وتمتاز مثل هذه الحدوتة بأن الجانب الانسانى فيها واضح وقريب من الواقع ، فعلا ، فعلى الرغم من اساءة الاخوة الى أخيهم الا انه ينقذهم ، ورغم انهم اشرار ، وهم فى هذا يشتركون فى صفة الشر مع الغولة ، الا أن « النص نصيص » ينقذهم ، ويقتل الغولة ، وهو بذلك يحافظ على صلة الدم ويقوم بواجبها ، كما يحب المجتمع ، وتسهم ظاهرة التناقل الشفاهى والانتشار التى تتميز بها المأثورات الشعبية فى تأكيد هذه القيم ،وهكذا يظل الناس سنين طويلة يتوارثون مثل هذه القصة وقد يضيفون اليها أو يعدلون فيها بما يوافق حياتهم ، العامة والخاصة . ويمكن أن يلاحظ المتأمل فى الحكايات الشعبية أن صورة البطل دائما تعكس نموذجا من السلوك ، قريب من سلوك الامراء والملوك ، ويتسم بسمات تكاد تكون انعكاسا لصورة الامير الفارس بل لعله يبزه ويتفوق عليه رغم انه قد نشأ فى وسط الفلاحين العاديين الذين يكونون الغالبية العظمى لشعبنا . فالبدوى الذىأكرم الملك والوزير وذبح لهما ناقته التى لا يملك غيرها ، ورفض ان يأخذ من الملك شيئا ، قد سلك سلوكا نبيلا كوفىء عليه فى النهاية بالعثور على الكنز ، وبأن أصبح وزيرا . ولعل فى مثل هذه الصورة ما يحرص الشعب على تأكيده من أن بطله بتصرفه تصرف النبلاء ، انما يمكن أن يكون جديرا بالانتماء اليهم أو يثبت بهذا انه انما ينتسب الى اصل نبيل لعله موغل فى القدم ، ولكنه لم يختف ، ولم يندثر مع طول الزمن .

د . احمد مرسى



1



2

الرقص الهندى
أصوله وقواعده

بقلم موهان خوكار

ترجمة احمد آدم محمد

يمكن أن يقال : ان الرقص فى الهند ينقسم الى ثلاثة أنواع : نريتا ونريتيا وناتيا ٠والنريتا هو الرقص البسيط الخالص أو الرقص الذى يعتمد على حركات الجسد والاعضاء وهى حركات يقصد بها اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء ولا يحمل للمشاهد أى معنى ٠ والنريتيا رقص تعبيرى يحمل معنا معينا أو يحكى موضوعا أو يعبر عن فكرة ٠ وتستخدم فى هذا النوع من الرقص تعبيرات الوجه الواضحة واشارات الايدى المعبرة التى تسير وفق قواعد ثابتة ٠ والنريتيا رقص يعتمد بدوره على تعبيرات الوجه وحركات الأيدى ولكنه يتضمن علاوة على هذا عنصرا دراميا يقدم للجمهور من خلال الكلمات٠



3



4

وبهاراتا ناتيام ضرب من الرقص المعروف فى جنوب الهند والبناء الفنى لهذا الضرب من الرقص يتيح المجال لاستخدام أنواع الرقص الهندى الثلاثة نريتا ونريتيا وناتيا ، فمنه رقصات هى مزيج من النرتيا والنريتيا ورقصات مثل ألاريبو وجاتيسموارام وثيلانا تنتمى الى النريتا ورقصات مثل بادام وسلوكا وسابدام وجافالى تمثل النريتيا أما رقصات فارنام وسواراجاتى فانها تمزج بين النريتا والنريتيا .

وكما قلنا من قبل ، فان النريتا تعتمد على حركات راقصة لا معنى لها وانما تؤدى لمجرد اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء وفى رقص بهاراتا ناتيام تعرف هذه الحركات التى تتم وفق أسلوب معين باسم « أدافوس » وعندما تحاك خيوطها معا تكون وحدات رقصات ألاريبو وجاتيسوارام وثيلانا .

ويمكن وصف « الأدافوس » بأنها وحدات فى رقصات بهارتا ناتيام وهى تتكون من سلسلة من الحركات المتوافقة القصيرة الايقاع للجسد والاعضاء والايدى والاقدام . وكل واحدة من الأدافوس تتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هى : ستاناكا وشارى ونريتا هاستا . والستاناكا هى الوضع الاساسى للوقوف والشارى حركة الساقين والقدمين أما النريتا هاستا فهى ايماءة اليد الجميلة .

ورقص بهاراتا ناتيام فن يسير وفق قواعد محددة .. فن يعتمد على الدقة والصرامة فى الأداء . ان وضع القدمين والمسافة بين الكعبين وثنى الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والرأس .. كل هذا مقدر سلفا ، ولكى تقدم الراقصة عرضا جميلا لا بد أن تتنبه الى جميع التفاصيل الدقيقة ولا تغفل منها شيئا وهى تؤدى رقصتها .

وليس من شك فى أن هناك اختلافات طفيفة فى « التكنيك » الذى تلتزم به الراقصات ، ومهما كانت المدرسة التى تنتمى اليها الراقصة فان هناك مبادىء أساسية تراعيها فى الموقف والوضع وخط الحركة المشترك بين جميع أشكال بهاراتا ناتيام واذا كانت هناك فروق فى « تكنيك » الاداء بين بعض المدارس فانها قليلة الأهمية لأنها لا تغير شكل الرقصة تغييرا كبيرا فمثلا تعتقد احدى المدارس أن القدمين والكعبين يجب أن تكون مضمومة فى الوضع الاساسى بينما ترى مدرسة أخرى أنها يجب أن تكون منفرجة . وتذهب مدرسة ثالثة الى أن اليدين يجب أن تكونا فى وضع رأسى فى جميع المواقف التى تمد فيها الذراعان وتخالفها مدرسة رابعة وترى أن تكون حركة اليد فوق الرأس وتصر مدرسة خامسة على أن تكون حركة اليد فوق الكتف . والادافو ضرب من النريتا ولهذا فانه لا معنى لما تنطوى عليه من حركات وأفعال ويلعب الوجه والعينان دورا مهما فى أداء الادافو الا أن الوجه لا يمكن أن يحمل أى تعبير عاطفى كما هو الحال فى النريتيا بل يجب أن يكون مظهره هادئا لطيفا ولا يكون بأى حال من الاحوال مسرحا للطلبات العاطفية .



٥

وجدير بالذكر أن اشارات الايدى المستخدمة فى الادافو لا تختلف عن ايماءاتها فى النريتيا أو الرقص التعبيرى . وهذه الايماءة باليدين تعرف باسم نريتاهاستا ، والايماءات هنا أقل عددا من ايماءات أساميوتا (اليد الواحدة) وساميوتا (اليدان معا) التى تستخدم فى النريتيا . وهى لا تحمل أى معنى ولكنها تستخدم كمجرد ملحقات تضفى الجمال على الرقصة . ومن ضروب النريتاهاستا التى تستخدم فى الأدافو الايماءات التالية : باتاكا وتريباتاكا والابادما وكاتاكاموخا وموشتى وسوشى وسيخارا ومريجازيرسا .

ويعتقد بوجه عام أن هناك خمس عشرة مجموعة من الادافو . وبعض المجموعات تشمل نمطا أو نمطين من الحركات بينما تشمل الاخرى ست حركات أو أكثر . ولكل مجموعة جملتها الخاصة التى تتكون من مقاطع صوتية تستخدم كايقاع وتغمغم بها الراقصات عند أداء الادافو . وعلاوة على هذا فان كل حركة أدافو تؤدى بثلاث سرعات : بسيطة ومضاعفة وأربعة أضعاف وكل حركة أدافو يمكن أن تؤدى مرة على الجانب



6

الايمن ومرة أخرى على الجانب الايسر • وفيما يلى بعض مجموعات من ضروب الأدافو :



7

تاتا : كلمة تاتا معناها الدق أو اللكز • ولأداء رقصة تاتا تتخذ الراقصة وقفة أساسية وتدق الارض بقدميها محدثة ايقاعات مختلفة • وتكون القامة منتصبة والقدمان متباعدتان والساقان مثنيتان عند الركبتين بزاوية قدرها حوالى ١٢٠ درجة أو أقل • وتكون الركبتان على الجانبين فى خط واحد مع باقى الجسد ولا يجوز أن يبرزا الى الأمام • وتكون القدمان منفرجتان أيضا وبينهما زاوية قدرها حوالى ١٢٠ درجة وتكون المسافة بين الكعبين نحو سمك ٤ أصابع ، وهذا الوضع الذى يتخذه الجسد والساقان والقدمان يكون الوقفة الاساسية لبهاراتا ناتيام لأنه يتكرر عمليا فى كل « الأدافوس » والحركات • ومن ثم فانه لا بد أن تفهم الراقصة المبتدئة هذا الوضع وأن تتدرب عليه حتى تجيده وتتخذه بسهولة كما يحدث وهى تقوم بأداء باقى الحركات •

وعند تنفيذ هذه الرقصة تتخذ الراقصة الوضع الذى شرحناه فيما سبق ثم تمد ذراعيها أفقيا وتكون الساعدان واليدان منحنيتان قليلا الى الأمام • وتحتفظ باليدين فى وضع أفقى ويسمح بتقويس الاصابع قليلا الى أعلى • وبعد اتخاذ هذا الوضع (شكل ١) ترفع الراقصة رأسها الى أعلى وتنظر الى الامام ثم ترفع أحد قدميها (شكل ٢) ثم تدق بها الارض بشدة • ثم تكرر هذا بقدمها الأخرى • ويجب الحرص عند رفع أحد القدمين ألا يختل وضع البداية الذى تتخذه الجسد •



8

وفيما يلى الضروب المختلفة لرقصة تاتا والمقاطع الصوتية التى تنطق لتستخدم كايقاعات تؤدى عليها الرقصة :

(أ) تايها تاى : ترفع القدم اليمني ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع القدم اليسرى ويدق بها على ايقاع « تاى » ويكرر هذا •

(ب) تايها تاى : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع نفس القدم مرة أخرى ويدق بها على ايقاع « تاى » ويكرر هذا بالقدم اليسرى •

(ج) تايها تايها تاى : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع مرة أخرى ويدق على ايقاع « تايها » ثم ترفع مرة ثالثة ويدق بها على ايقاع « تاى » أى يدق نفس المكان ثلاث مرات متتابعات بالقدم اليمنى . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

(د) تايها تايها تاى تاى تام : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتى من هذه المقاطع أى يدق بها خمس مرات ولكن يجب أن يكون الوقت الذى يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعات « تاى تاى تام » هو نفس الوقت الذى يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعى « تايها تايها » أو بعبارة أخرى اذا كان الدق بالقدم على ايقاعى « تايها تايها » يستغرق المدة بين طرقتين فان الدق بها على ايقاعات « تاى تاى تام » يجب أن يستغرق نفس هذه المدة . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

(هـ) تاى تاى دا تا تاى تاى تام : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتى من المقاطع « **تاى تاى دا** » **ثم** ترفع القدم اليسرى ويدق بها على ايقاع « **تا** » ثم يدق بالقدم اليمنى مرة أخرى على ايقاع كل مقطع من المقاطع الصوتية « **تاى تاى تام** » ويكرر هذا عند الدق بالقدم اليسرى ويدق بالقدم اليمنى على ايقاع « تا » .

ناتا : فى هذه الرقصة تستخدم الكعبان لأول مرة والمقاطع الصوتية التى تؤدى الرقصة على ايقاعاتها هى **تايوم داتا تايوم تا**

وفيما يلى الضروب المختلفة لهذه الرقصة :

(أ) يتخذ وضع البداية (شكل ٣) وهذا يشبه نفس الموقف الموضح فى شكل ١ . وعلى ايقاع تايوم تمد الساق اليسرى الى الجانب الايمن ، وتجذب الكتف اليمنى قليلا الى الداخل وتقلب الكف اليمنى الى أعلى وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى



٩



10



11

(شكل ٤) ٠ وعلى ايقاع داتا ترفع القدم اليمنى كما فى شكل ٢ ثم يدق بها لتتخذ الوضع الاول (شكل ٣) ٠ وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الأول (شكل ٣) ٠ وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الأصل الطبيعي وتقلب الكف الى أسفل وتدار الرأس للنظر مباشرة الى الأمام(شكل ٣) ٠ ويكرر هذا على الجانب الايسر على ايقاعات المقطعين **تايوم تا** ٠ ويمكن أداء الرقصة بقدم واحدة على ايقاعات المقاطع **تايوم داتا تايوم تا** بأكملها وذلك بتكرار الحركة بأكملها مرتين بنفس القدم ٠

(ب) تكرر الحركات المتتابعة على ايقاعات **تايوم داتا تايوم تا** كما شرحناه آنفا في الفقرة (أ) ثم توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين على ايقاع المقطع الصوتى « **تايوم** » وفى الوقت نفسه ينثنى الجذع قليلا الى اليمين والى الامام وتمد الكف اليمنى الى الامام بالقرب من الصدر وتحنى الرأس قليلا للنظر الى الكف الأيمن (شكل ٥) ٠ وعلى ايقاع « **داتا** » ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان ٠ وفى الوقت نفسه تقف الراقصة معتدلة ورأسها مرفوع وتقلب الكف الى أسفل وتنظر مباشرة الى الامام (شكل ٦) وعلى ايقاع مقطعى « **تويوم تا** » تكرر الحركة كما شرحنا فى حالة الاداء على ايقاع « **تايوم داتا** » فى الفقرة (أ) (شكل ٤ وشكل ٣) ٠ وتكرر الحركات المتتابعة بأكملها بالقدم اليسرى ٠

(جـ) يتخذ الوضع الموضح بشكل ٣ ٠ وعلى ايقاع المقطع « **تايوم** » تمد الساق اليمنى الى الامام (ولا تثنى عند الركبة) وفى الوقت نفسه ينحنى الجسد الى الامام والى اليمين وتمد الذراع اليمنى حتى توضع اليد اليمنى فوق القدم اليمنى (شكل ٧) ٠ ويحتفظ بالموقف نفسه وعلى ايقاع المقطع «**داتا**» ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان ٠ ثم على ايقاع « تايوم » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين، وفى الوقت نفسه تكون القامة منتصبة وتوضع اليد اليمنى فوق الرأس ويدار الوجه الى أعلى وينظر اليها شكل (٨) ويحتفظ بالوضع



14



13



12



15

نفسه وعلى ايقاع « **تا** » ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان. ثم تكرر الحركة التى شرحناها فى الفقرة (أ) (شكل ٤ وشكل ٣) مرتين بالقدم اليمنى لكى يتم الاداء على ايقاع الجملة « **تايوم داتا تايوم تا** » مرة أخرى . وتكرر نفس الحركات المتتابعة بأكملها بالقدم اليسرى .

(د) يتخذ الوضع الموضح فى شكل ٩ وتكون اليدان بالقرب من الصدر والرأس منتصبا والعينان تنظران الى الامام . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « **تايوم** » تمد الساق اليسرى الى الأمام على خط مستقيم مع الحرص على عدم ثنيها عند الركبة وفى الوقت نفسه ينحنى الجسد الى الأمام وتمد اليدان معا حتى تصلا بالقرب من وقوف القدم اليمنى الممدودة ويعدل وضع الوجه للنظر الى هاتين اليدين (شكل ١٠) . ويحتفظ بالوضع نفسه وعلى ايقاع المقطع الصوتى « داتا » ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان . ثم على ايقاع المقطع الصوتى « **تايوم** » تعود الراقصة الى الوضع الابتدائى وتدق بقدمها اليمنى المكان الاصلى الذى كانت تقف عليه وتنظر الى اليدين (شكل ١١) وتحتفظ بالوضع نفسه ثم على ايقاع المقطع الصوتى « **تا** » ترفع القدم اليسرى وتدق بها فى نفس المكان . ثم تقوم بعد ذلك بأداء الحركات المتتالية على ايقاعات « **تايوم داتا تايوم تا** » كما توضح فى الفقرة (أ) وتكرر الحركات المتتالية بالقدم اليسرى .



16

(هـ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتى « تايوم » تمد الساق اليمنى الى الجانب الايمن ويدق بالعقب الأيمن وفى الوقت نفسه ينحنى الجسد الى الجانب الايمن وتمد الذراعان ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى كما هو مبين فى شكل ١٢ . ويحتفظ بالوضع نفسه على ايقاع المقطع الصوتى « **داتا** » ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان . وعلى ايقاع « **تايوم** » يلف الجسد والوجه نحو اليسار وتحول القدم اليمنى بحيث تكون أصابع القدم الى أسفل وتغير اليدان من « **ألابادما** » الى « **كاتاكاموخا** » وينظر الى اليد اليسرى (شكل ١٣) . ثم

على ايقاع المقطع الصوتى « تا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها فى نفس المكان . ويؤدى بعد ذلك سلسلة الحركات «**تايوم داتا تايوم تا**» كما هو مبين فى الفقرة (د) . ثم تكرر سلسلة الحركات بأكملها على الجانب الأيسر .

(و) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتى « **تويوم** » تمد الساق اليمنى الى الأمام (تمد القدم الى الامام قليلا مع الحرص على ألا تنثنى الساق عند الركبة) وفى الوقت نفسه ينحنى الجسم الى الأمام قليلا الى الجانب الايمن وتمد الذراعان وينحنى الوجه للنظر الى اليد اليمنى التى تكون قريبة من القدم اليمنى وفوقها (شكل ١٤) . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « داتا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها فى المكان نفسه . ثم على ايقاع المقطع الصوتى «**تايوم** » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدم وفى الوقت نفسه ترفع الذراعان الى أعلى وتضم اليدان مع الاحتفاظ باليد اليمنى فى وضع « **سوس هاستا** » واليد اليسرى فى وضع « **موسى هاستا** » وينظر الى اليدين وهما الى أعلى (شكل ١٥) . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « **تا** » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان . وبعد ذلك تكرر حركات ايقاع الجملة « تايوم داتا تايوم تا » ولكن بطريقة مختلفة هكذا : على ايقاع المقطع الصوتى « **تايوم** » تقفز الراقصة قليلا ثم تهبط فى نفس المكان وجسمها منتصب وقدماها مضمومتان وذراعاها ممدودتان على خط مستقيم الى اليمين والى اليسار (**واليدان فى وضع كاتاكاموخا**) ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى (شكل ١٦) . ثم على ايقاع المقطع الصوتى « داتا » يدق بالقدم اليسرى وترفع القدم اليمنى وينحنى الجسد قليلا الى اليمين وتوضع الذراعان متعارضتين أمام الصدر ويغير وضع اليدين الى « **ألا بادما هاستا** » ويعدل الوجه لينظر الى مكان الذراعين وهما متعارضان (شكل ١٧) . ثم على ايقاعى المقطع الصوتى « **تايوم** » والمقطع « **تا** »



17



18

تخفض القدم اليمنى المرفوعة ويجلس على العقبين المرفوعين وفى الوقت نفسه تمد الذراعان الى الجانبين (**واليدان في وضع باتاكا**) وينظر رأسا الى الأمام (شكل ١٨) ٠ وتكرر سلسلة الحركات بأكملها على الجانب الأيسر ٠



19

تا تاى تاى تا :

(أ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تا » تطأ الراقصة نفس المكان وعلى ايقاع المقطع الصوتى « **تاى** » تحرك القدم اليمنى قليلا الى الجانب الايمن وتطأ الارض مرة أخرى (شكل ١٩) وعلى ايقاع المقطع الصوتي التالى « تاى » توضع القدم اليسرى خلف اليمنى ويدق بأصابع القدم (شكل ٢٠) وعلى ايقاع المقطع الصوتى «تا» تحرك الراقصة القدم اليمنى قليلا الى الجانب الأيمن وتطأ الارض مرة أخرى وفى الوقت نفسه تخفض العقب الايسر المرفوع (شكل ٢١) ٠ ويوفق بين حركات القدمين هذه وبين حركات اليدين هكذا : تكون اليدان فى البداية كما فى شكل ٩ وعلى ايقاع المقطع « تا » تميل اليد اليمنى وهى فى وضع « كاتآكاموخا هاستا » قليلا ثم ترتفع مرة أخرى ٠ ثم يغير وضع اليد الى ألابادما وعلى ايقاع « تاى تاى تا » ترسم قوسا كبيرا يبدأ قرب الصدر ويسير عاليا فوق الرأس متجها الى اليمين (انظر أشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) ٠ وكما هو مبين فى الاشكال المذكورة تتبع الرأس والعينان اتجاه اليد فى الحركة ٠ وبعد هذا تؤدى الرقصة على ايقاعات المقاطع الصوتية « ذى تاى تاى تا » وفيها تكون الحركة بأكملها معكوسة هكذا : على ايقاع « ذى » يكون الجسد فى الوضع المبين فى شكل ٢١ وبينما يدق بالقدم اليسرى فى نفس المكان تميل اليد اليمنى فى وضعها ٠



20



22



21

وتعكس حركات القدمين على ايقاعات « **تاى تاى تا** » وترسم اليد نفس القوس وهى تعود الى الوضع الأصلى (كاتاكاموخا) وذلك على ايقاع المقطع الصوتى « تا » (شكل ٩) · ثم تكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر ·

(ب) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ · وتكرر حركات القدمين نفسها على ايقاعات « تا تاى تاى تا ذى تاى تاى تا » كما هو موضح فى الفقرة (أ) السابقة ·ويوفق بين حركات اليدين بهذه الطريقة : على ايقاع « تا » يغير وضع اليدين من « كاتاموخا » الى « ألابادما » وعلى ايقاع « تاى تاى تا » ترسم اليدان دائرةكبيرة من أسفل الخصر الى اليمين من أعلى فوق الرأس يضاف الى هذا أنه عندما تتم الدائرة على ايقاع « تا » يغير وضع اليدين الى « كاتاكاموخا » مرة أخرى (شكل ٢٢) · وتتبع العينان اتجاه حركة اليد اليمنى · وعلى ايقاع « ذى تاى تاى تا » تعكس حركات اليدين والقدمين · ثم تكرر



23



26 25 24

سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الأيسر .

(جـ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٢٣ . وتكون اليدان أمام الصدر وهما مشدودتان فى وضع تريباتاكا هاستا . وعلى ايقاع « تا تاى تاى تا » تكون حركات القدمين هى بالذات كما هو مبين بالفقرة (ب) السابقة . وتكون حركة اليد اليمنى كما يلى : على ايقاع « تا » تكون اليد فى وضع تريباتاكا ومقلوبة بحيث تكون الكف الى أعلى وفى وضع أفقى أمام الصدر . ثم تحرك هذه اليد لترسم قوسا كبيرا على ايقاع « تاى تاى » بحيث تمتد اليد اليمنى بأكملها الى اليمين على ايقاع المقطع الصوتى الثانى « تاى » (شكل ٢٤) . وعلى ايقاع « تا » تتحرك اليد اليمنى بالتدريج الى الداخل الى أن تتخذ الوضع الابتدائى (شكل ٢٣) . وتكرر نفس الحركة على الجانب الايسر وذلك على ايقاع المقاطع الصوتية « ذى تاى تاى تا » مع استخدام اليد اليسرى لترسم القوس وبدء الخطوات بالقدم اليسرى . ومهما يكن من شئ فان اليد اليسرى فى هذه الحالة لا تتخذ وضع البداية على ايقاع المقطع الصوتى « تا » (شكل ٢٣) ولكنها تترك قرب الكتف الأيسر والكف مشدودة ومتجهة الى الامام . ثم تكرر المقاطع الصوتية « تا تاى تاى تا ذى تاى تاى تا » نفسها بهذه الطريقة . تتجه حركة القدم على ايقاع « تا تاى تاى تا » الى الجانب الايمن كما هو مبين فى الفقرة (أ) ومع هذه تحرك اليدان كما يلى : على ايقاع « تا » تكون اليد اليسرى قرب الكتف الايمن كما هو مبين فى الفقرة (أ) ومع تاى تا » تحرك هذه اليد تدريجيا فى خط مستقيم الى الأمام بحيث تكون فى الوضع المبين فى شكل ٢٦ على ايقاع « تا » . وعلى ايقاع «ذى تاى تاى تا» تتبع القدمان الخطوات المبينة فى الفقرة (أ) وتحرك اليد اليسرى تدريجيا لتعود الى وضع البداية (شكل ٢٣) وفى الوقت نفسه تحرك اليد اليمنى الى الأمام لتتخذ وضعا مماثلا للوضع الذى اتخذته سابقا اليد اليسرى (شكل ٢٦) . ثم تكرر سلسلة

الحركات بأسرها من البداية بالشروع فى الحركات من الجانب الايسر ٠

كوديتو ميتو : فى هذه الرقصة تقوم الأقدام بحركات ايقاعية مستمرة على ايقاعات المقاطع الصوتية « تاى ها تاى يى تاى ها ها تاى يى » وتكون القدمان مضمومتين فى البداية (شكل ٢٧) ٠ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » تقوم الراقصة بالقفز على قدميها والكعبان مرفوعان (شكل ٢٨) ٠ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « ها » يخفض الكعبان لتدق بهما الراقصة الارض (شكل ٢٩) ٠ وعلى ايقاع « تاى » تقوم بالقفز على أصابع قدميها مرةأخرى وعلى ايقاع « يى » تخفض الكعبين لتدق الارض بقدميها من الاصابع الى الكعبين وتؤدى حركة القدمين على هذا النحو فى كل « أدافو » هذه المجموعة ومهما يكن من شىء فهناك ضروب مختلفة فى استعمال اليدين والجسد نجملها فيما يلى :

(أ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٢٩ : تمد الذراعان الى الجانبين وتتخذ اليدان وضع كاتاكاموخا ٠ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » يغير وضع اليدين الى ألابادما ويحرك الكتف الايمن قليلا الى الوراء والكتف الايسر قليلا الى الأمام وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٢٨) ٠ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « ها » يحتفظ بنفس الوضع ولكن يدق بالكعبين ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » تؤدى حركة القدمين نفسها ـ القفز على أصابع القدمين ثم الهبوط لدق الارض بالقدمين من الاصابع الى الكعبين ـ وتعود اليدان الى وضع كاتاكاموخا هاستا الاصلى ويعود الكتفان الى وضعهما المستقيم الطبيعى وترفع الرأس وينظر الى الأمام (شكل ٢٩) ٠ وبعد ذلك يوضع الذراعان متعارضين أمام الصدر ويكون الذراع الايمن فوق الايسر واليدان فى وضع الابادما والرأس منحن قليلا للنظر الى اليدين (شكل ٣٠) وهذه الحركة تتم على ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » ثم يباعد ما بين اليدين على ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » (كما كانا من قبل)



27



28



29



٣٢



٣١



٣٠



٣٨



٣٧



٣٦



35 34 33

حسب ما هو مبين فى شكل ٢٩ ٠ وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر ٠

(ب) وضع البداية هو نفسه الذى شرحناه من قبل (شكل ٢٧) وحركة القدم هى بعينها أيضا ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » يمد الذراع الايسر الى الجانب الايسر (فى وضع كاتاكاموخا هاستا) ويمد الذراع الايمن (فى وضع ألابادما هاستا) رأسا الى الأمام والى أسفل وينحنى الجسد قليلا الى الأمام للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٣١) ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » يستقيم الجسد وتعود اليد اليمنى الى وضعها الاصلى قرب الصدر ويغير وضعها الى كاتاكاموخا هاستا وينظر رأسا الى الامام (شكل ٣٢) ٠ وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر ٠

(جـ) وضع البداية هو نفسه (شكل ٢٧) وحركة القدم هى بعينها أيضا ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » يمد الذراع الايمن خلف الجسم وتكون اليد فى وضع ألابادما ويلتفت بالرأس الى الوراء للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٣٣) ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » تعود اليد اليمنى الى الوضع الابتدائى (شكل ٢٧) ٠ ثم تكرر سلسلة الحركات على الجانب الايسر ٠

(د) وضع البداية كما هو مبين فى شكل ٢٣ وتكون اليدان فى وضع « تريباوتاكا » وحركة القدمين لا تختلف عن حركتها فى الحالات السابقة ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » ترفع اليد اليمنى الى أعلى نحو الجانب الايمن وفوق الرأس وينحنى الجسم الى اليسار وتدار الرأس للنظر الى



39



40

اليد اليمنى المرفوعة (شكل ٣٤) ٠ وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » يخفض الذراع الايسر الى أسفل جهة الجانب الايمن وينحني الجسم الى اليمين وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٣٥) ٠ ثم تكرر نفس الحركات على الجانب الايسر ٠

تاى تاى يى : (أ) تقف الراقصة وقامتها منتصبة وقدماها مضمومتان معا وذراعها الايسر ممتد بأكمله الى الجانب الايسر وراحة اليد الى أعلى أمام الصدر (اليدان معا فى وضع باتاكا) والرأس يستدير الى اليسار للنظر الى اليد اليسرى (شكل ٣٦) ٠ يحافظ على هذا الوضع الابتدائى للرأس واليدين وترفع القدم اليمنى قليلا وتوضع (على ايقاع « تاى ») جهة الجانب الايمن قليلا (شكل ٣٧) ٠ وعند القيام بهذا تثنى الساق اليمنى عند الركبة بينما تمد اليسرى على خط مستقيم وأصابع القدم مرفوعة قليلا (شكل ٣٧) ٠ تحرك القدم اليسرى الى الجانب الأيمن وتضم الى القدم اليمنى ثم تقف الراقصة منتصبة القامة من جديد كما كانت فى وضع البداية وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » ٠ وفى الوقت نفسه تدار الرأس للنظر الى راحة اليد اليمنى القريبة من الصدر ٠ ثم على ايقاع المقطع الصوتى « تاى » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على الكعبين وفى الوقت نفسه تدور اليدان عند المعصمين وتصبحان مشدودتين والاصابع تشير الى أعلى وترفع



42



41



43

الرأس قليلا للنظر رأسا الى أعلى (شكل ٣٨) ٠ ثم تخفض القدمان واليدان والرأس كلها مرة واحدة لاتخاذ الوضــع المبين فى شكل ٣٩ ٠ وهــذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يى » ٠ ويلاحظ أنه بينما يتم رفع القدمين واليدين والرأس بالتـدريج (شكل ٣٨) فان تخفيضها يتم فجأة (شكل ٣٩) ٠ ثم تكرر الحركة بأكملها على أن تبدأ من الجانب المقابل ٠

(ب) تقف الراقصة منتصبة القامة وقدماهــا مضمومتان معا واليد اليمنى فى وضــع ألابادما قرب الصدر والذراع اليسرى ممدودة فى خط مستقيم الى أعلى واليد فى وضع



٤٤

كاتاكاموخا (شـــكل ٤٠) · وتخطو الى الأمام بالقدم اليمنى مستخدمة الكعب أولا ثم القدم بأكملها على ايقاع المقطع الصوتى « تاى » وفى الوقت نفسه تخفض اليـد اليمنى قليلا ثم ترفعها مرة أخرى قـرب الصدر كما لو كانت ترسم قوسا صغيرا أمام صدرها · وبينما تفعل هذا تنظر الى اليد اليمنى المتحركة (شكل ٤١) ·وتحرك القدم اليسرى الى الامام وتضمها الى القدم اليمنى لتتخذ وضع البداية من جديد شكل ٤٠) · وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « تاى » ترفع القدمان معا الى أعلى مـع الارتكاز على العقبين وفى الوقت نفســه تدار اليد اليمنى (فى وضع الابادما) حتى تصبح مشدودة كما ترفع الرأس قليـــلا للنظر مباشرة الى أعلى (شكل ٤٢) · ثم بحركة سريعة واحدة · وعلى ايقاع المقطع الصوتى « يى » تخفض القدمان المرفوعتان

وتدار اليد اليمنى ، وهى لا تزال فى وضع الابادما لتصبح راحة اليد متجهة الى أعلى ، كما كانت فى وضع البداية وتخفض الرأس للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٤٠) · ثم تكرر الحركة بأسرها على الجانب الايسر ·

(ج) تقف الراقصة منتصبة القامة وقدماها مضمومتان معا وذراعهـــا اليسرى ممدودة



45

جهة الجانب الايسر واليد مدلاة بارتخاء ، وذراعها اليمنى ممدودة نحو الجانب الأيمن واليـــد (فى وضع مريجاسرسا) وتمس الكتف الأيمن والرأس مستدير نحـــو اليمين للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٤٣) وعلى ايقاع المقطع الصوتي « تاى » ترفع القدم اليسرى وتتقدم بها الراقصة خطوة نحو الجانب الايسر وعند القيام بهذه الخطوة تثنى الســـاق اليسرى عند الركبة وتمد الساق اليمنى على خط مستقيم ، وأصابع القدم مرفوعة قليلا ، وفى الوقت نفســه ينحنى الجسم قليلا جهة اليمين ، والى الامام قليلا (شكل ٤٤) • ثم تحرك القدم اليمنى الى اليمين وتضم الى القدم اليسرى ويستقيم وضع الجسم كما فى موقف البداية (شكل ٤٣) • وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » • وعلى ايقـــاع المقطع الصـــوتى « تاى » ترفع القدمان معـــا الى أعلى مـع الارتكاز على الكعبين كما ترفع الرأس قليلا للنظر رأسا الى أعلى • وعلى ايقـــاع المقطع الصوتى « بى » تطأ الراقصة الأرض بقدميها معا وتشد رأسها وتنظر الى أسفل وتحنى أيضا جسمها قليلا الى الأمام (شكل ٤٥) • ثم تكرر الحركة بأسرها فى الاتجاه المضاد •

ترجمة : أحمد آدم محمد

علم الفولكلور.. محاولة لتعريفه

دكتور محمد محمود الجوهري

تقديم :

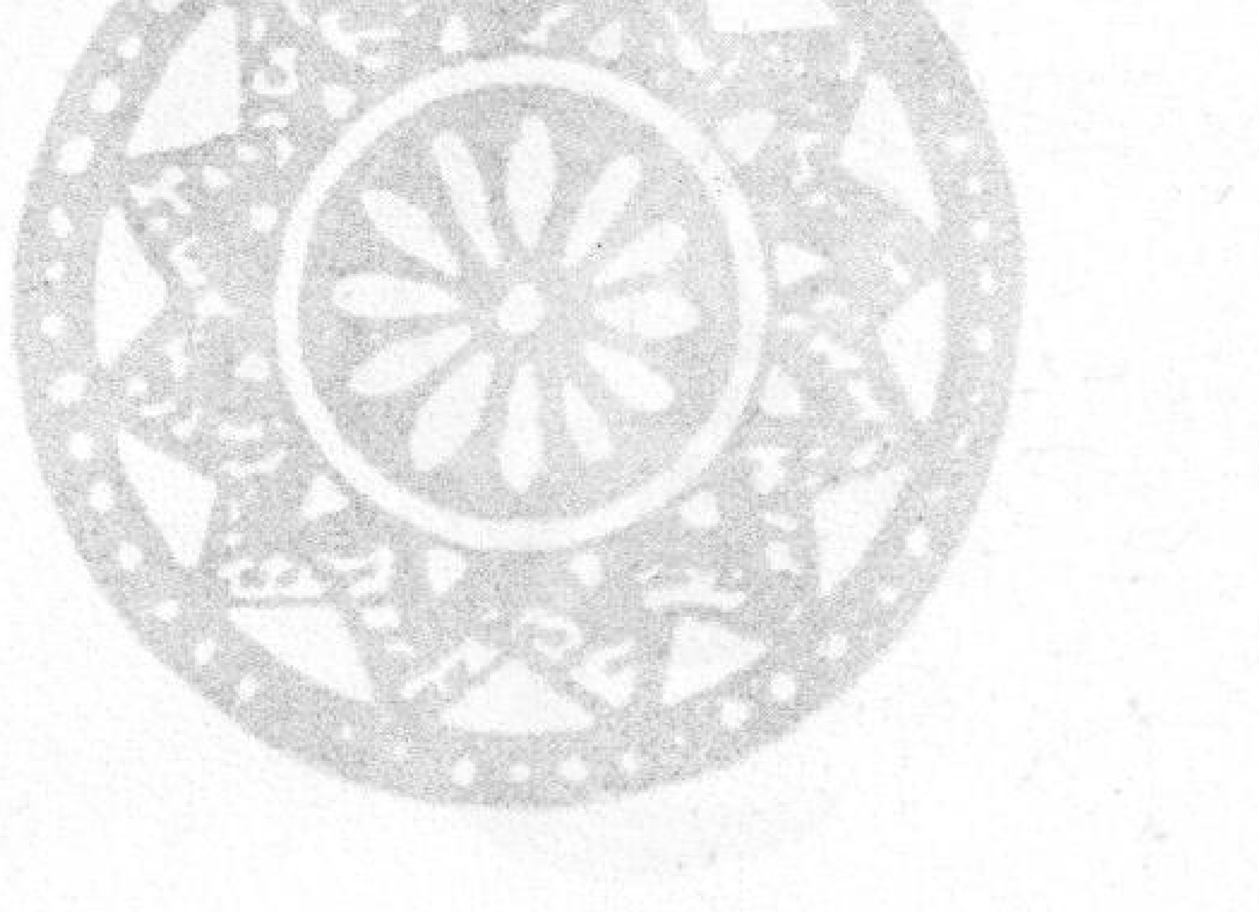
يصدر هذا المقال فى حقيقة الأمر عن حاجة موضوعية دائمة ، وحاجة محلية عارضة . أما الأولى فهى أن علينا أبناء هذا الفرع من فروع الدراسات الانسانية ان نتدارس من فترة لأخرى **حدود هذا العلم وآفاقه بالتحديد ، وان يطرح** بعضنا على الآخرين كل جديد يظهر فى الميدان سعيا وراء مزيد من الدقة فى تعيين هذه الحدود سواء كان ذلك توسيعا أو تضييقا . ومن هنا قلنا عن ذلك بأنه حاجة موضوعية دائمة تفرضها طبيعة الدراسة فى كل علم انسانى ، ولا يصبح النقاش فيها باليــا أبدا . بل انه من امارات الخطر ألا يثور حولها نقاش ويحتدم بسببها جدل . أما الحاجة المحلية العارضة التى صدر عنها المقال فهى ما نشر بقلم الأستاذ المفكر الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام منذ بضع شهور مضت . وقد كشفت كتابات لويس عوض كما قرر الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس : « أولا عن حاجة مفهوم الفولكلور الى توضيح وتحديد ، وبخاصة بعد تلك النتائج الباهرة التى انتهت اليها الدراسات الانسانية فى مجال الحياة الشعبية ، وثانيا : عن وجوب التخصص الدقيق الواعى بين العاملين على تمييز المادة الفولكلورية وتصنيفها وعرضها واستلهامها » . وقد تفضل الدكتور يونس فافتتح المناقشة فى هذا الموضوع بمقاله : « دفاع عن الفولكلور » (عدد ١٢ مارس ١٩٧٠) ، وها نحن نستجيب لدعوته الكريمة بالادلاء برأى محدد فيها .

فوضى كثير من المفاهيم القائمة :

يمكننا أن نقول بادىء ذى بدء أن هناك اليوم فى شتى دول العالم فرع من فروع المعرفة ذو حدود على درجات مختلفة من الوضوح ، ويتمتع بقدر معين من الاعتراف الرسمى يقل أو يكثر هو الآخر تبعا لظروف كل مجتمع ، وقد تطلق عليه مسميات متباينة أيضا ، ولكنه — رغم كل هذه الفروق والاختلافات — يستهدف دراسة بعض الجوانب التقليدية من ثقافة بعض المجتمعات الانسانية . وقد يصل الأمر فى بعض الحالات الى اعتباره دراسة شاملة للانسان « ككائن ثقافى » ونحن نستخدم مفهوم الثقافة Culture هنا بطبيعة الحال بمعناه الفنى ، كما هو معروف فى علم الانثولوجيا ، أى : مجموع التراث الاجتماعى بصفة عامة .

على اننا نلاحظ أنه كثيرا ما يثور الخلط فى استخدام « المسميات » ، التى قد يختلف مدلولها من بلد لآخر . ولهذا السبب سأحاول منذ البداية أن أتجنب استخدام مصطلح معين من تلك المصطلحات المستخدمة عادة للدلالة على العلم الذى نحن بصدده . وسوف نفترض منذ البداية انه لا وجود لأى من هذه المصطلحات ، ولا أستعمل كلمات : فالكلور ، أو فولكسكنده ، أو اثنوجرافيا ، أو اثنولوجيا الا حيث تشير الى مفهوم محدد بعينه تدل عليه أى من هذه الكلمات .

ومن الطبيعى ان تتنوع الصورة أمام ناظرينا ، بل نجدها أشد ما تكون تنوعا وتضاربا بسبب



اختلاف المسالك التى نهجتها مدارس التفكير فى البلاد المختلفة . وما انتهت اليه نتيجة لذلك من أراء متعارضة . فلا نجد فحسب عددا كبيرا من المسميات التى تشير الى ذلك الفرع من فروع المعرفة ، انما نصادف كذلك اختلافا شاسعا فى تحديد موضوع الدراسة فى نطاق ذلك العلم . ولا نتبين تلك الفوضى . وذلك الاختلاط عند مقارنة البلاد ببعضها فحسب ، بل اننا نجد داخل البلد الواحد ــ مثلا بين من يقولون فولكلور ، أو يقولون فولكسكنده ــ أن الأمور ليست على ما يرام دائما ، وأن الاتفاق ليس كاملا على الاطلاق بين الباحثين من ممثلى الاتجاهات المختلفة . وهذا يفسر لنا اجابة أحد الانثروبولوجيين الأمريكيين ــ هو جورج فوستر G. Foster ــ عندما سئل عن تعريف للفولكلور ، قال فيها : « اذا أجرينا مسحا للمواد التى نشرت تحت اسم فولكلور لاتضح لنا أن الموضوع يختلف اختلافا بينا تبعا لما يريد الباحث أن يجعله فولكلورا » .

ولا شك أنه لو غامر أحدنا باستعراض كافة التعريفات الموضوعة ، أو على الأقل طائفة منها، لأصيب بالرعب ، ولملأه اليأس الشديد . ولكننا نود هنا أن نتذرع بشىء من الأمل ، والتفاؤل محاولين ايجاد قدر معين من النظام . فنصنف تلك التعريفات ــ أو الرئيسى منها على الأقل ــ وفقا للمعايير التى وضعت على هديها تلك التعريفات . وهنا يمكننا أن نتفق مع عالم الفولكلور الأسبانى العالمى دياس على أربعة مجموعات رئيسية ، يمكن أن نطلق عليها :

١ ــ المعايير الثقافية .

٢ ــ المعايير السوسيولوجية .

٣ ــ المعايير السيكو ــ سوسيولوجية .

٤ ــ المعايير الاثنولوجية .

والحق أن قيمة هذه التصنيفات نسبية للغاية ، فهى لا تمثل أساسا نظريا فى مدخل العلم ، وليس المقصود منها سوى أن تمكننا من مناقشة المشكلة فى تلك المرحلة الأولية من مراحل اهتمامنا بدراسات التراث الشعبى . وسوف نستطيع برغم كل المزالق أن نخطو خطوة الى الأمام ، مهما كانت ضآلة تلك الخطوة ، ولكن لاشك فيها .

على أننا يجب أن نستكمل تحفظاتنا وتمهيداتنا بأن نعى أمرين :

(أ) انه يحدث فى بعض الأحيان أن تطلق ــ فى بعض البلاد ــ نفس المسميات على معايير مختلفة . ويكون ذلك كما أشرت عندما توجد اتجاهات متباينة داخل نطاق من يأخذون بمصطلح واحد : حيث تتباين اتجاهات اتباع الفولكلور، أو تتباين اتجاهات اتباع الفولكسكنده على نحو ما سنفصل القول فيما بعد .

(ب) ثم أن هناك بعض البلاد التى لا تختلف فيها المعايير فحسب ، بل تتنوع المسميات أيضا. كما يمكن أن يطلق بعض هذه الأسماء على جانب أو أكثر فقط من جوانب الدراسة (كأن يطلق

— الفولكلور هو الأدب الشعبي الذي ينتقل شفويا
— الفولكلور هو الثقافة المنقولة شفويا



في روسيا اسم الفولكلوريات Folkloristics على دراسة الثقافة الشعبية الروحية – الشفاهية اساسا ، بينما يطلق اسم اثنوجرافيا على دراسة الثقافة الشعبية المادية ، وهما الفرعان اللذان ينسحب عليهما معا مصطلح فولكسكنده بمفهومه الراهن في البلاد الناطقة بالألمانية . وسيأتي تفصيل ذلك فيما بعد) .

الفئة الأولى :

اذا حللنا المجموعة الاولى من المعايير ، لوجدنا ما يلي : يستخدم بعض الفولكلوريين المعيار الثقافي culturological criterion أو ما يمكن أن نطلق عليه أيضا المعيار الأدبي Literary Criterion وهم تلك الفئة من علماء الفولكلور الذين يعتبرون أن موضوع الفولكلور هو التراث الشفاهي oral tradition فقط ، أو ما يطلق عليه أساسا اسم : « الأدب الشعبي » . ومن الواضح أن قلة قليلة منهم هي التي تقصر موضوع الفولكلور على الأدب الشفاهي فقط . فكثيرون منهم يوسعون ميدان الدراسة بحيث يتضمن عدا الأدب الشعبي : المعتقدات ، والموسيقى ، والرقص ، والعادات الشعبية وغيرها من العناصر . أو هم بصفة عامة يستوعبون في مجال دراستهم كل ما عدا الثقافة المادية ، والتكنولوجيا وما الى ذلك من أمور .

ونعرض فيما يلي لطائفة من أشهر تعريفات الفولكلور التي تندرج تحت هذا النوع :

(أ) الفولكلور هو الأدب الشعبي الذي ينتقل شفويا أساسا . ولقد كان علماء الاثنولوجيا الأمريكيون هم الذين حددوا موضوع هذا الميدان على ذلك النحو . اذ أنهم صنفوا المواد الثقافية تبعا لعلاقاتها داخل الثقافة بمفهومها الواسع . ويتضمن قاموس فونك Funk للفولكلور كثيرا من التعريفات المندرجة تحت هذا النوع (مثل تعريفات : باسكوم Bascom ، وفوستر Foster ، وهيرسكوفيتس Herskovits وليومالا Luomala ، وسميث Smith وفوجلين Voeglin ، ووترمان Waterman . وقد تسبب هيرسكوفيتس بتضييقه نطاق الفولكلور على هذا النحو في خلق كثير من المجادلات الحية . ولو أننا نجد اليوم أن مصطلحات مثل « الأدب غير المكتوب » أو « الأدب البدائي (الشعبي) » قد أصبحت أكثر شيوعا في الدوائر الاثنولوجية من مصطلح فولكلور . ويفضل سميث مصطلح « المواد القولية » ، ويفضل باسكوم تعبير : « فن القول » . ويقول باسكوم أنه قد اقترح المصطلح الأخير « كي يميز الحكايات الشعبية والأساطير ، وحكايات القديسين ، والأمثال ، والأشكال الأدبية الأخرى التي تندرج تحت مفهوم الفولكلور عادة ، ولكن علماء الانثروبولوجيا يدرجونها تحت فئات أخرى » .

الا أن هناك ميلا بين الفولكلوريين أنفسهم الى احتضان هذا التعريف . فيعرف الأمريكي أتلي Utly الفولكلور بأنه : « الأدب الذي يتناقل شفاهيا » .

ويشعر تومبسون ان غالبية علماء الفولكلور

فى الولايات المتحدة « يميلون الى اعتبار الفولكلور مختصا بالكلمة المنطقية » . وقد حدث فى أوروبا أن نمى بعض الدارسين - مثل كرون Kronn وفون سيدوف Von Sydow - فكرة أن الفولكلور أدب شعبى فى المقام الأول . وقد حدث ذلك بشكل مستقل عن زملائهم الأمريكيين . الا أن اتباعهم يستخدمون بصفة عامة مفهوما أوسع للفولكلور .

(ب) الفولكلور هو الثقافة عموما المنقولة شفويا (التراث الشفاهى) . وقد أعلن جايدو Gaidoz فى حديثه عن الفولكلور عام ١٩٠٧ أن : « دراسة المشكلات , والتراث ، والتقاليد ، والخرافات ، والادب الشعبى هى دراسة التراث الشفاهى ، بهدف ارجاعها الى كنهها الحقيقى » . ومن المحدثين الذين يأخذون بهذا التعريف : بوتكين Botkin ، واسبينوزا Espinosa ، وهيرزوج Herzog (انظر تعريفاتهم فى قاموس فونك للفولكلور) .

واضح من كل هذه التعريفات أن هذه المدرسة الفكرية لا تستند الىمعايير سيكولوجية أو سوسيولوجية ، حيث هى تركز اهتمامها على ظواهر الثقافة الروحية فى حد ذاتها - أى فيما يعرفة الناس - لا على العلاقات القائمة بين الثقافة والجماعة الاجتماعية التى تحمل هذه الثقافة . معنى هذا أن تجميع المادة عند أبناء هذه الفرقة يتسع ليشمل جميع شعوب العالم فى الماضى وفى الحاضر على السواء . وهم يدرسون الماضى من خلال المصادر التقليدية التى تستخدم لاغراض المقارنة ، استنادا الى الغرض الذى مؤداه أن انتشار ونقل المواد الثقافية يتم شفاهة، ويخضع لقواعد محددة معروفة . والمثال على هذا النوع من الباحثين - مثل ستيث تومبسون Stith Thompson وغيره من دارسى الفولكلور - الذين لا تعرف دراساتهم المقارنة للحكايات الشعبية الوقوف عند حدود معينة - ولو تعسفية - وهى الحدود التى تحاول المعايير السوسيولوجية أن تضعها .

وعلى الرغم من أن هناك اتجاها لدى هذه المدرسة الى قصر موضوع الدراسة على جوانب معينة فقط من الثقافة ، فانه يبدو لنا استخدام تعبير « المعيار الثقافى » تعريفا معقولا لها . **اذ يهتم هؤلاء الباحثون بتعيين تلك الحدود لمجال دراستهم بالنظر الى الثقافة نفسها , لا من حيث الجماعة التى تحمل تلك الثقافة .**

وقد نجد هذه المدرسة من مدارس الفولكلور مرتبطة فى بعض البلاد بالأنثروبولوجيا الثقافية (أو الاثنولوجيا) ارتباطا غامضا غير واضح المعالم ، أو مستقلة عنها تمام الاستقلال . كما قد نجدها فى مكان آخر تكون فرعا من نسق دراسى متكامل للانسان ككائن ثقافى ، ومن ثم يمثل أحد فروع الدراسة الاثنوجرافية .

كما قد نصادف - علاوة على كل هذا - بعض دارسى الفولكلور الذين يأخذون بالمعيار الثقافى أو الادبى يربطونه بالمعيار السوسيولوجى وبذلك يقصرون موضوع الفولكلور - ببساطة -



على التراث الشفاهي الخاص بالفلاحين في المجتمعات التاريخية . ويتبنى هذا الرأى بعض دارسي الفولكلور الأسبان الذين يرون أن دراسة الثقافة المادية تندرج تحت الاثنوجرافيا . وهذا هو رأى الفولكلورى الفرنسى سانتيف Saintyves ايضا . وهى وجهة نظر لم تصادف انتشارا حتى الآن .

خلاصة القول : أن هذا الاتجاه يحدد موضوع دراسة هذا العلم على أساس جانب أو أكثر من الثقافة، ولذلك فهو يرتكز – كما قلنا – على معيار ثقافى . ويطابق هذا الاتجاه على وجه الاجمال معظم الاتجاهات الفرعية التى تندرج تحت اسم فولكلور . فأصحاب مصطلح فولكلور يعنون به أساسا التراث الروحي للشعب ، وخاصة التراث الشفاهى .

الفئة الثانية :

ونقصد به الفئة التى تستخدم المعيار السوسيولوجى لتحديد ميدان الدراسة . ونطلق على هذا اسم « المعيار السوسيولوجى » لأن تحديد ميدان الدراسة لم يرتكز على عناصر ثقافية , وانما تم فى ضوء الطبقات الاجتماعية لبعض المجتمعات الانسانية . ويفرق هذا الاتجاه أولا : بين الطبقات الريفية (ان جاز استخدام هذا التعريف) ، فى مقابل الطبقات التى تعرف بالراقية أو العليا التى تستبعد ثقافتها من مجال الدراسة . ثم هو ثانيا : يفرق بين المجتمعات التاريخية أو ما يعرف بالمتحضرة، وتلك المجتمعات التى توصف بأنها بدائية أو غير متحضرة .

وهى بذلك تدخل ضمن هذا الميدان كل ما ينتمى الى حياة وثقافة الطبقات الريفية داخل المجتمعات التاريخية . وكان علماء الفولكسكنده الألمان أول من تبنى هذا المفهوم . الا أننا نلفت النظر هنا الى ظاهرة هامة : وهى أنه حدث فى بعض البلاد التى كان لمصطلح «الفولكلور» فيها مدلولا محددا فى البداية ، أن وسع ميدان الدراسة بحيث أصبح يتضمن مجموع حياة وثقافة عامة الناس، هذا في الوقت الذى أبقى فيه الدارسون – برغم توسيع الميدان على هذا النحو – على الاسم القديم لعلمهم . وقد حدث ذلك على سبيل المثال لا الحصر : فى فرنسا ، وبلجيكا ، وهولنده، وايطاليا ، وانتشر فى معظم دول أمريكا اللاتينية. وربما كان هذا هو وضعنا فى مصر، لو أننا أبقينا على مصطلح فولكلور ، ووسعناه فى نفس الوقت بحيث يستوعب فى دراسته الثقافة التقليدية للفلاحين . وهو أمر سنعود الى تفصيل القول فيه فيما بعد .

وقد ارتبط هذا الاتجاه كما قلنا ارتباطا بعيدا بالفولكسكنده الألمانية ، وليس هنا المجال لاستعراض كافة الاتجاهات داخل الفولكسكنده الألمانية ، ولكننا نكتفى بالاشارة الى أن هذا الاتجاه المشار اليه – أي دراسة ثقافة الفلاحين – ليس هو الاتجاه الوحيد ، ولا حتى المسيطر اليوم . وقد حصر « أيكه هولتكرانس » فى كتابه: « المفاهيم الاثنولوجية العامة » ثمانية نماذج

رئيسية تمثل اتجاهات لها كيانهـــا داخــل الفولكسكنده .

أما عن دعاة هذه النظرة داخل الفولكسكنده الألمانية فيمكننا ـ من باب التبسيط الزائد ـ ضمهم فى اتجاهين رئيسيين هما :

(أ) يرى البعض ان الفولكسكنده تدرس « الراق الأدنى » Lower Stratum فى الأمة . ويرجع هذا التعريف الى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث صيغت فكرة « الشعب فى الأمة » على اعتبارها الموضـــوع الحقيقى لدراسة الفولكسكنده . وفى عام ١٨٩٥ أعلن ميشائيل هابرلاندت : « اننا لا نهتم الا بدراسة وتصوير الراق الأدنى الشعبى فقط » . وقد أبديت آراء مشابهة حتى ثلاثينات هـــذا القرن ، برغم الاقبال المتزايد على كلمة « شعبى » بدلا من « الراق الأدنى » . كما هو الحال مثلا عند العالم الألمانى الكبير شـــبامر Spamer وشميدت Schmidt .

(ب) الاتجاه الثـــانى ويقصر الفولكسكنده على دراسة الفلاحين وتراثهم • وهذا هو مفهـوم الفولكســكنده عند أول ممثليها على الاطـلاق الألمانى : يوهان فيليكس فون كنافل . والحقيقة ان الفولكسكنده ظلت تدرس وفقا لهـذا الخط الفكرى حتى يومنا هذا لا فى ألمانيا وحدها، وانما فى فى بلاد أوروبية أخرى ، كما المحنا . ويقـــول شـــفيترينج Schweitering : « ان الفولكسكنده الألمانية هى دراسة الأهمية الثقافية الفلاحين الألمان » • ويعرف شبيس Spiess الفولكسكنده الالمانية بأنها : « دراسة الفلاحين » •

غير أن الواقع فعلا الآن ان هذا الاتجاه بدأ يفقد كثيرا من مؤيديه فى العقود الأخيرة بسبب الصعوبة المتزايدة فى تحـــديد من هم « عامة الناس » Common people أو الطبقات الدنيا، أو طبقات الفلاحين من ناحية ، وكيف يمكن ـ من ناحية أخرى ـ تمييزهم عن الطبقات العليا ، أو الطبقات المتعلمة . . الخ . فقد حدث أن أدت الثورة الاجتماعية التى كابدتها هـــذه الطبقات خلال الخمسين عاما الأخيرة فى أوروبا ان طمست الوضوح الذى كان عليه هذا التمييز . ثم هناك اعتبار آخر أكثر أهمية وأخطر وزنا فى جدل من هذا النوع وهو انه ليس صحيحا أن عناصر هذا التراث الذى ندرسه يمكن أن تنسب الى طبقة واحدة أو عدة طبقات فقط •

لذلك نلحظ اليوم ميلا نحو استبدال المعيار السوسيولوجى بالمعيار السيكو ـ سوسيولوجى ومن أشهر النمـاذج لذلك ما نلاحظه عنـد عالم الفولكلور والاثنوجرافيا الايطالى الشهير رافائيل كورسو R. Corso الذى دافع فى الطبعة الثالثة من كتابه عن الفولكلور ـ التى صدرت عام ١٩٤٦ عن الأخذ بهذا المعيار كأساس لتحديد موضوعات الدراسة ومجالها . ثم عاد فاقر بعد سـنوات أربع ضرورة التخلى عن المعيار السوسيولوجى ، واستبداله بمعيار سيكو ـ سوسيولوجى ، الذى يلقى اليوم قبولا أوسع فى أكثر من مكان .

الفئة الثالثة :

ويأخذ هذا الفريق كما قلنا بالمعيار السيكو سوسيولوجى . وهو يقـــدم لنا ميزات مؤكدة لا شك فيها بالقياس الى المعيار الذى فرغنا توا من مناقشته . ابرز هـذه الميزات تأكيده على العنصر السيكولوجى فى تعريف بعض الكلمات الأساسية مثل : « عامة الناس » و « الشعب » . فلم يعد مفهوم « الشعب » ـ طبقا لهذا المعيار ـ جماعة اجتماعية معينة ، وانما بات يدل الآن على شكل من أشكال السلوك الذى نشترك فيـــه بدرجات متفاوتة .

ويعتبر عالم الفولكسكنده السويسرى ريشارد فايس Weiss صاحب الفضل الأكبر فى تحديد مفهوم « شعبى » على هذا النحو . فبينما نجد ليوبولد شميدث يطابق بين الشعبى والمنتسب للراق الادنى ، يصف فايس الاتجاهات والمواقف البشرية الفردية بأنها شعبية . وبهـذا يصبح المفهوم فى الحالة الأخيرة سيكولوجيا تماما . اذ يقـول : « توجد الحياة الشـعبية والثقافية الشعبية دائما حيث يخضع الانسان ـ كحامل للثقافة ـ فى تفكيره ، أو شـعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث » . ويقول علاوة على هذا : « يوجد فى داخل كل انسان شد وجذب دائمين بين السلوك الشعبى وغير الشعبى » . ولذلك يتضح عند كل انسان موقفان مختلفان أحدهما فردى ، والآخر شعبى أو جماعى .

فجميع أفراد الأمة ـ سواء كانوا عمـالا أو فلاحين ، أو رعاة ، رجال أعمال أو جنود ، محامين أو أساتذة جامعيون ـ يشتركون جميعا فى خاصية كونهم « شعبا » ، على اعتبارهم حملة الأشكال الثقافية التقليدية . وما من جدال فى أن كثافة هذا العنصر الشعبى وشدته تختلف حتمـا من فئة الى أخرى . ولكن لا يوجد انسان بدونهـا على الاطلاق . الفيصل فى الموضوع هو ما يعرفه الشعب ـ أى مجموع سكان البلد ـ من خـلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدى . فهذا الاتجاه اذن دراسة للانسان ككائن ثقافى ، أى دراسة الانسان كحامل للثقافة ، أو بتعبير أفضـل فى سلوكه كحامل للثقافة . ويبدو ذلك واضحا عندما لا يستطيع أن يحرر نفسه من الثقـافة التى ينتمى اليها ، ويسلك كانسان فرد عقلانى .



ومن الواضح أنه لا يوجد انسان فرد يخضع خضوعا كاملا لسلطان العقل ، ويستطيع أن ينظم

جميع أفعاله طبقا للمبادىء المنطقية . وبالمثل لا يوجد – فى ميدان الاحساسات والعواطف – انسان يعرف كيف يحافظ على ذاتيته – الفردية المتميزة – دون أن يتأثر بمعايير السلوك الكثيرة المعقدة التى تمليها التقاليد (او التراث ان شئنا) . ولا يستطيع أكثر الناس أصالة واستقلالا داخل احدى الثقافات – حتى لو تصور فى نفسه أنه أبعد عن كل تأثير تقليدى – أن يهرب من هذا التأثير أو يتفاداه . والواقع أنه لا يوجد انسان فى العالم لا يشارك فى التقاليد، أو يعدم بعض اللحظات اللاعقلية . وبهذا فان موضوع الدراسة هنا ليس طبقة معينة وثقافتها، وانما الانسان فى أثناء عملية حمل التراث الاجتماعى للجماعة التى ولد ونشأ فيها . ومن الطبيعى – كما أشرنا – أن تختلف شدة التراث من طبقة اجتماعية لأخرى ، ولكن المسألة مسألة شدة فقط ، وليست قاصرة تماما على طبقة بعينها . ولهذا السبب نقول ان عنصر التمييز سيكولوجى وليس سوسيولوجيا فى نظر مجموعة الباحثين الذين ذكرناهم هنا .

ولكنا نلاحظ فى نفس الوقت أن ممثلى هذه المدرسة الفكرية ينكرون قيمة المعيار السوسيولوجى ، اذ يضمنون ميدان دراستهم جميع الطبقات الاجتماعية فى أمة من الأمم . ولكنهم لا يذهبون – مع ذلك – الى حد توسيع المعيار السيكولوجى ليشمل جميع المجتمعات الانسانية . النتيجة اذن معيار مختلط – هو المعيار السيكو – سوسيولوجى – اذ نجدهم يميزون فى النهاية تمييزا اجتماعيا بعض الجماعات الانسانية بالنسبة للبعض الآخر . وربما كان ذلك يرجع الى التقاليد الخاصة بهذه المدرسة ، كما قد يرجع الى بقايا التعصب للسلالة التى ينتمى اليها الباحث ، المهم أن الحقيقة المؤكدة بالنسبة للمدافعين عن هذا المعيار أن هناك حاجزا صلبا منيعا بين دراسة ثقافة شعب تاريخى ، وثقافة شعب من تلك التى يطلق عليها البعض « بدائية » . (هذا على الرغم من أننا نقول اليوم أنه يندر أن يكون هناك شعب بدائى بمعنى الكلمة ، وأن الاتصالات الثقافية بين جميع الثقافات باتت من الكثرة بحيث يستحيل الفصل بين البدائى والمتحضر ، اللهم الا بشكل تعسفى ومصطنع) .

الشىء الوحيد الذى يمكن أن نقوله أن دراسة الأمم التاريخية أكثر تعقيدا ، لأن البعد التاريخى أكثر اهمية بكثير ، وهو يضطر الباحث اضطرارا الى الاستعانة بعدد كبير من المصادر التاريخية البعيدة تماما عن الدراسة المباشرة . أما دراسة المجتمعات ذات المستوى الاجتماعى الاقتصادى البسيط فتستغنى عن البحث الشاق فى الأرشيفات . ولو أن هذا لا يعنى أن البعد التاريخى سيكون محل اهتمام بالضرورة فى كلا الحالتين .

فارق آخر هو أن دراسة ثقافة المجتمعات التاريخية تتم على يد اشخاص ينتمون عادة الى تلك الثقافة . بينما نجد بالنسبة لدراسة المجتمعات البدائية أن الدراسة تتم على يد باحثين ينتمون الى ما يعرف بالثقافات الراقية. على أن هذا ليس بالفارق ذى القيمة الكبيرة ، اذ أن المفروض فى كل باحث – سواء كان طرفا فى تلك الثقافة التى يدرسها ام لا – أن يتمتع بالقدرة على معالجة موضوع دراسته بأكبر قدر من الموضوعية والحيادية . هذا شىء تفرضه فرضا أصول الدراسة المتخصصة التى تلقاها ، وتهيئه له عاداته العقلية التى ربى عليها . ولكنا نلاحظ فى واقع الأمر أن دراسة كثير من الفولكلوريين لشعوبهم تتصف – بسبب افتقارها الى الموضوعية العلمية – باتجاه رومانسى ، بالغ الذاتية واضح الحب الزائد للوطن . وما من شك فى أن مثل هذه المواقف قد جرت على دراسات الفولكلور فى أكثر من حالة تاريخية معروفة قدرا لا يستهان به من الاستخفاف والسخرية بهذه الدراسات . وهذا هو السبب الذى يفسر لنا موقف كثيرين من الانثروبولوجيين الذى يتسم بالتشكك وعدم الثقة تجاه الفولكلور ودارسيه . ولكنا نجدهم برغم ذلك – ودون استخدام اسم فولكلور – يغزون بشكل متزايد نفس مجال الدراسة الذى يحدده المنادون بالمعيار السيكو – سوسيولوجى . ولكن دون أن يقبلوا العنصر الثانى فى ذلك المعيار ، الا وهو العنصر السوسيولوجى . وهؤلاء هم أتباع الاتجاه الاثنولوجى (أو أن شئنا الانثروبولوجى الثقافى) الذى سنختم به هذا العرض التمهيدى .

ولكنا نقف قبل ذلك وقفة أخيرة نجمل فيها القول بأن هذين الاتجاهين فى تحديد الميدان – السوسيولوجى والسيكوسوسيولوجى – هما أبرز المضامين التى ارتبطت بمصطلح الفولكسكنده الألمانى . أى أن أهم الدراسات التى سارت فى ذلك الخط أنجزها دارسو فولكسكنده ألمان أو من دار فى فلكهم ونحا نحوهم .

الفئة الرابعة :

ويتبنى المعيار الرابع والأخير فى تخطيطنا العام هذا – وهو المعيار الاثنولو Ethnological (أو الانثروبولوجى الثقافى) – تلك الفئة من الدارسين الذين تخلوا عن كل اعتزاز مفرط بالسلالة ، محاولين دراسة الانسان ككائن ثقافى حيثما يعيش ، بغض النظر عن شكل الحياة الاقتصادية التى يحياها أو نوع الثقافة التى يرعاها وترعاه ، لا فى الحاضر فحسب ، وانما فى الماضى كذلك .

ويهتم أتباع تلك المدرسة الفكرية بكل شىء ينتقل اجتماعيا من الأب الى الابن ، ومن الجار الى جاره ، مستبعدين المعرفة المكتسبة عقليا ، سواء كانت متحصلة لمجهود الفردى ، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التى تكتسب داخل المؤسسات الرسمية : كالمدارس ، والمعاهد ، والجامعات ، والأكاديميات ، وما اليها . غير أن هذا الاستبعاد لما يعرف « بالثقافة الراقية » Superior culture نسبى للغاية . حيث قد يهتم الاثنولوجى فى أغلب الأحوال بتكوين فكرة كلية عامة ، أو الأخذ بنظرة شاملة ، لثقافة بلد من البلاد ، وبتفسير العناصر الثابتة داخل تلك الثقافة بكل ظواهرها كالفن ، والأدب ، والموسيقى والفلسفة ، بل والسياسة أيضا .

ان الثقافة نتاج عملية تطور طويلة امتدت على طول الآف السنين ، ترسبت فى كل مجتمع بشرى ، متضمنة قدرا عظيما من الحكمة فى معاييرها وانماطها الشديدة التنوع . ولا يمكن لأحد أن يهرب من تأثيرها ، فى أى مجتمع كان ، ابتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها تعقدا وتطورا .

ومن المسائل الأساسية ذات الأهمية المحورية أن نحدد فيما يلى وبكلمات سريعة تشير الى رؤوس موضوعات والى أسماء مجالات تخصص بأكملها – مجال اهتمام الدارسين الآخذين بهذا المعيار . انهم باختصار يهتمون بالأدب الشفاهى المتناقل من جيل الى جيل ، والخرافات والمعتقدات ، والأغانى والرقصات ، واللغة ، والتنظيم الاجتماعى ، والتنظيم الاقتصادى ، وتفسير العالم والقوانين التى تسير وفقا لها ظواهر الكون (وهو الكوزمولوجيا Cosmology والقانون العرفى ، والمسكن ، والرسم ، والتصوير والنحت ، والعادات ، والعرف ، والفنون ، والحرف ، وأشكال السلوك فى مختلف ظروف الحياة ومواقفها ، وبالاختصار بكل عناصر الحياة المادية ، والاجتماعية ، والروحية لأى مجتمع انسانى . مع عدم اغفال تأثير كل هذا على الابداع الفردى للفنانين ومن يعرفون باسم الصفوة .

وبرغم اقتراب هذا المفهوم الاثنولوجى الجامع من مفهومنا اليوم عن هذا الميدان ، الا أنه ليس مع ذلك جديدا كل الجدة . فقد عرفت أوربا منذ الحرب العالمية الأولى أكثر من منار يجعل هذا الميدان علما عاما للثقافة على النحو الذى حددناه . ويمكننا أن نخص بالذكر – على سبيل المثال – بعض علماء أسبانيا والبرتغال والعالم السويسرى ريشارد فايس ، وكذلك عددا من علماء الدول السلافية . ولكنهم لم يستطيعوا فرض موقفهم هذا واحراز قدر من النجاح الا فى عدد قليل من الدول الأوروبية . ويمكن القول بأن المعيار الاثنولوجى قد استقر كأساس لتحديد ميدان العلم منذ حوالى العشرين عاما تقريبا فى الدول الاسكندنافية ، وكل الدول السلافية ، وكذلك فى البرتغال ، والمجر . وقد نجح فرض هذا المفهوم – بشكل جزئى – فى فرنسا والبرازيل وبعض دول أمريكا اللاتينية الأخرى .

ويرجع وجه القصور الرئيسى فى هذه النظرة الى التطور التاريخى الذى قطعه العلم الاثنولوجى فعلا ، والذى كان يستهدف فى بادىء الأمر دراسة الشعوب التى تعرف « بالبدائية » أو « المتوحشة » ، كما يرجع قدر من ذلك الى بعض الحجج النظرية ، ولا ننسى بعض الميول العنصرية (أو التى توصف بالتمركز حول السلالة ethnocentric) عن الدارسين الأوروبيين .

وقد عرفت أوروبا ابان القرن التاسع عشر حيث ساد الاعتقاد بوحدة العقل البشرى أن مرحلة مقارنة كانت تقارن فيها المادة الاثنوجرافية بتلك المادة المجموعة من « عامة الشعب » فى أوروبا . وقد ركزت جهود الدارسين فى تلك المرحلة أساسا على البحث عن « رواسب » الماضى التى لا زالت موجودة فى ثقافة الطبقات الريفية الأوروبية .

ثم جاء ليفى برول بعد ذلك وقال بأن البدائيين عقلية قبل منطقية وأسطورية (خرافية) ، فى مقابل العقلية المنطقية المنظمة عند الشعوب التى كانت تعرف بالمتحضرة .

وكان من شأن هذا أن زاد من الهوة التي كانت قائمة فعلا بين المهتمين بدراسة ثقافة البدائيين وأولئك المشتغلين بجمع التراث الشعبي عند الأمم المتحضرة .

على أنه لم يعد هناك اليوم من ينادي بمثل هذا الرأى ، خاصة بعد أن كتب ليفى برول نفسه فيما بعد يسحب كثيرا من القضايا التى قال بها . فكتب يقول : « هناك عقلية اسطورية (خرافية) أكثر بروزا وأسهل ملاحظة بين « البدائيين » عنها فى مجتمعاتنا ، ولكنها ماثلة مع ذلك فى روح كل انسان . ولما لم يكن هناك ما يؤكد وجود عقليتين مختلفتين ، فان هذه المشكلات جميعا تذوى دفعة واحدة » .

على أننا يمكن أن نتبين بوضوح الاتجاه اليوم نحو التقريب بين فرعى هذا العلم الذى يدرس الانسان ، وذلك فى عدد من الدول . وان كان لا زال هناك - حتى عهد قريب - كثير من الدارسين الذين يتمسكون بالمواقف التقليدية لكلا المدرستين . فنجد من ناحية كثيرا من المتخصصين فى دراسة الثقافة الأوروبية الذين يعلنون صراحة ارتباطهم بالاثنولوجيا العامة . كما نجد من ناحية أخرى كثيرا من الانثروبولوجيين والاثنولوجيين الذين يميلون بنفس الشكل الى تضمن مجال دراستهم الشعوب الأوروبية الأمريكية التى تنتمى الى أى ثقافات تاريخية أخرى . ونصادف هذا الاتجاه فى المدارس الانثروبولوجيا فى كل من أمريكا تحت اسم الانثروبولوجيا الثقافية - وفى أوروبا . وهكذا يكتب ديتمار كونز Dittmar فى كتابه «الاثنولوجيا العامة» ، الصادر عام ١٩٥٤ قائلا: « لما لم يكن هناك فارق أساسى بين الشعوب البدائية والشعوب المتحضرة ، وأن كل عالم انسانى يتميز بالضرورة بملمح اثنولوجى - اذ يتصل بالانسان على نحو ما - فان ميدان الاثنولوجيا يتسع موضوعيا ومنهجيا على نحو ليس له نظير فى أى علم آخر » .

ويرجع الفضل الى تقدم العلوم الانثروبولوجية والاثنولوجية فى توفير قدر هائل من المادة المقارنة مما يكفل لدعاة المعيار الاثنولوجى أساسا نظريا راسخا كل الرسوخ . ومن شأن هذا أن يتيح توسيع مجال البحث بحيث يتضمن الى جانب العناصر والموضوعات السابق التنويه بها مسائل أخرى مثل : تاريخ الثقافة ، والعمليات الثقافية، والعلاقات بين الشخصية والثقافة .. الخ .

وقد نمى أتباع هذا الاتجاه الى جانب المنهج التاريخى المنهج الوظيفى أيضا ، وأصبحا يستخدمان ، بالتبادل تبعا لطبيعة الموضوع والدراسة . وتطلق هذه الفئة على العلم الذى تدرسه : الاثنوجرافيا ، والاثنولوجيا ، والاثنولوجيا الاقليمية ، والانثروبولوجيا الثقافية، والانثروبولوجيا الاجتماعية .

علينا الآن بعد هذا العرض لابرز الاتجاهات أن نتفق على تحديد موقف جمهرة الدارسين اليوم من كل منها .

قبل ذلك نلقى بعض الضوء على موقف اهل الفئة الرابعة اليوم ، بأن نستعرض التسميات المختلفة ، ونخلص الى تحديد أقواها انتشارا وأكثرها قبولا .

فيما يختص بالاثنوجرافيا : لم يستطع هذا الاسم أن يلقى قبولا عاما للدلالة على هذا الميدان من الدراسة . فالاثنوجرافيا جانب من جوانب الدراسة الاثنولوجية أكثر منها ميدانا مستقلا من ميادين الدراسة . والرأى مجتمع على اعتبارها الاثنولوجيا الوصفية descriptive ethnology أى تسجيل المادة الثقافية من الميدان . كما تعنى أيضا وصف أوجه النشاط الثقافى كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية . بل اننا نصادف مصطلح الأثنوجرافيا فى بعض الأحيان مستخدما كبديل للاثنولوجيا ، كما هو معناه فى فرنسا مثلا . فاذا أغضينا الطرف عن الاستعمال الخاص للاثنوجرافيا بمعنى دراسة الثقافة المادية ، كما يحدث فى فنلنده وبعض الدول السلافية ، أمكن القول على وجه الاجمال بأن الاثنوجرافيا جانب من الدراسة الاثنولوجية لا ينفصل عنها .

فيما يختص بالاثنولوجيا : يعرفها الكتاب بصفة عامة بأنها علم دراسة الانسان ككائن ثقافى وبأنها الدراسة المقارنة للثقافة . ولنتذكر هنا بالذات تعريف هوبل Hoebel لها بأنها : « ذلك القسم من الانثروبولوجيا المختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها تفسيرا منهجيا » . ونبرز سمة خاصة فيها هى أنها - على خلاف الاثنوجرافيا - علم ذو نظرة مقارنة . فى كلمة واحدة : الاثنولوجيا تطابق فى سماتها العريضة الانثروبولوجيا الثقافية الأمريكية . وهى - فى سماتها المحدودة - علم تاريخى ثقافى يطابق الاثنولوجيا بمعناها المعروف فى الولايات المتحدة وبريطانيا . ونحن نفضل هنا النظرة الأوسع .



لا يتبقى أمامنا سوى مصطلحا واحدا ، بعد ان التقت الخطوط الرئيسية للمصطلحات السابقة عند « الاثنولوجيا » التى تبلورها جميعا على نحو أو آخر . ما هو اذن الموقف بالنسبة لمصطلح « الاثنولوجيا الاقليمية » ؟ هذا هو ما نفصل فيه القول فى النهاية :

يجب أن نعتبر الاثنولوجيا الاقليمية فرعا خاصا من هذا العلم الاثنولوجى بمعناه الواسع. ولنقارن فى هذا الصدد رأى العالم اليوغوسلافى العالمى براتاينتش Bratanic الذى يقول : « انه لا يوجد من ناحية المشكلات والمناهج أى فارق بين الفولكسكنده والاثنولوجيا . ثم ان الاختلاف فى الموضوع ليس من طبيعة نظرية وانما عملية بحتة . فهما علم واحد ، ومن السهل تفسير التفريق القائم بين الفرعين فى بعض البلاد فى ضوء نشأتهما المختلفة ، والتراث الذى أعقب ذلك . يترتب على هذا انه يجب اطلاق اسم واحد عليهما ، ونلاحظ فى الاستعمال الدولى أن كل الحيثيات فى صالح تعبير « اثنولوجيا » . وهو ما سنشير اليه بتفصيل اكثر فيما يلى .

اقترح العالم السويدى اريكسون Erixon (فى عام ١٩٣٧) مصطلح الاثنولوجيا الاقليمية كقسم دولى من العلم الذى يدرس الثقافة الشعبية الأوروبية أو أى ثقافة شعبية قومية معينة فى أوروبا . ويحمل هذا العلم اسماء كثيرة (مثل : دراسات الحياة الشعبية — فى الدول الاسكندنافية — ، واللاوجرافيا — فى اليونان — والفولكسكنده — فى البلاد الناطقة بالالمانية . . . الخ) . ويختلف تاريخها ووجهتها من بلد لآخر، الا انه يمكن مع ذلك التعبير عنها بالمصطلح المذكور . ويعرف اريكسون الاثنولوجيا الاقليميه بأنها : « دراسة ثقافية مقارنة تقوم على أساس اقليمى ، ذات اتجاه سوسيولوجى وتاريخى ، الى جانب بعض المضامين السيكولوجية » . وهى فى رأيه : « فرع من علم الاثنولوجيا العامة مطبقا على الشعوب المتحضرة فى دراسة تجمعاتها وظروفها الثقافية المعقدة » . وتستبدل صفة « اقليمى » فى بعض الأحيان بمصطلح « اقليمى أوروبى » ، لزيادة ايضاح المضمون . وفيما عدا هذا يعلق اريكسون قائلا: « لا شك أن هناك أيضا علم اثنولوجيا اقليمية خاص بالشعوب البدائية » . وينبغى أن يطلق عليه اسم اثنولوجيا البدائيين » . ويعتقد اريكسون أن الاثنولوجيا الاقليمية تختلف عن الاثنولوجيا العامة من وجهتين : فهى تتجنب التعميمات الكبيرة ، وهى ذات اتجاه تاريخى أقوى وذلك بسبب توفر مصادر وثائقية أغنى عندها . وهو يرى أنه يكمن فى هذا الظرف قوة هذا العلم .

وبينما يقترب هذا التعريف للاثنولوجيا الاقليمية اقترابا وثيقا من آراء اريكسون عن

الاثنولوجيا الاقليمية السويدية ، نجد أن المصطلح نفسه قد لاقى قبولا من مؤتمر أرنهايم (هولنده ١٩٥٥) بوصفه اسما مناسبا لكل دراسات الثقافة الشعبية الأوروبية الدونية ، حيث أعلن الخبراء المشتركون فى هذا المؤتمر فى قراراتهم :

« أنهم يجمعون على تسمية هذا العلم على المستوى العالمى باسم : الاثنولوجيا . على أن تضاف اليه صفتا اقليمية أو قومية فى كل مرة نريد فيها ـ بهذا الأسلوب ـ تمييزه عن دراسة الشعوب التى ليس لها تاريخ مكتوب » .

يمكننا الآن بكل ثقة واطمئنان أن نلخص الفهم الراهن لهذا الميدان الدراسى فى كلمات قليلة : هناك ميدان معين من ميادين الدراسة يتضمن الثقافة الشعبية بجوانبها المادية والروحية . يختار البعض منه جانبا معينا هو التراث الشفاهى أو الأدب الشعبى ويتخصصون فيه ويعرف باسم الفولكلور . وهذا هو الاتجاه الأمريكى أساسا . بينما تجمع الهيئات الدولية، وهيئات البحث العلمى والجامعات فى الشرق والغرب على السواء على تسمية الميدان كله باسم : « الاثنولوجيا الاقليمية » . ولهذا الاسم ـ أو المفهوم ـ أسماء محلية خاصة . ولكن مفهومها جميعا واحد ، مثل الفولكسكنده فى البلاد الناطقة بالالمانية ، أو دراسات الحياة الشعبية فى الدول الاسكندنافية .. الخ .

« د . محمد محمود الجوهرى »

ابواب المجلة ..

جولة الفنون الشعبية بين المجلات

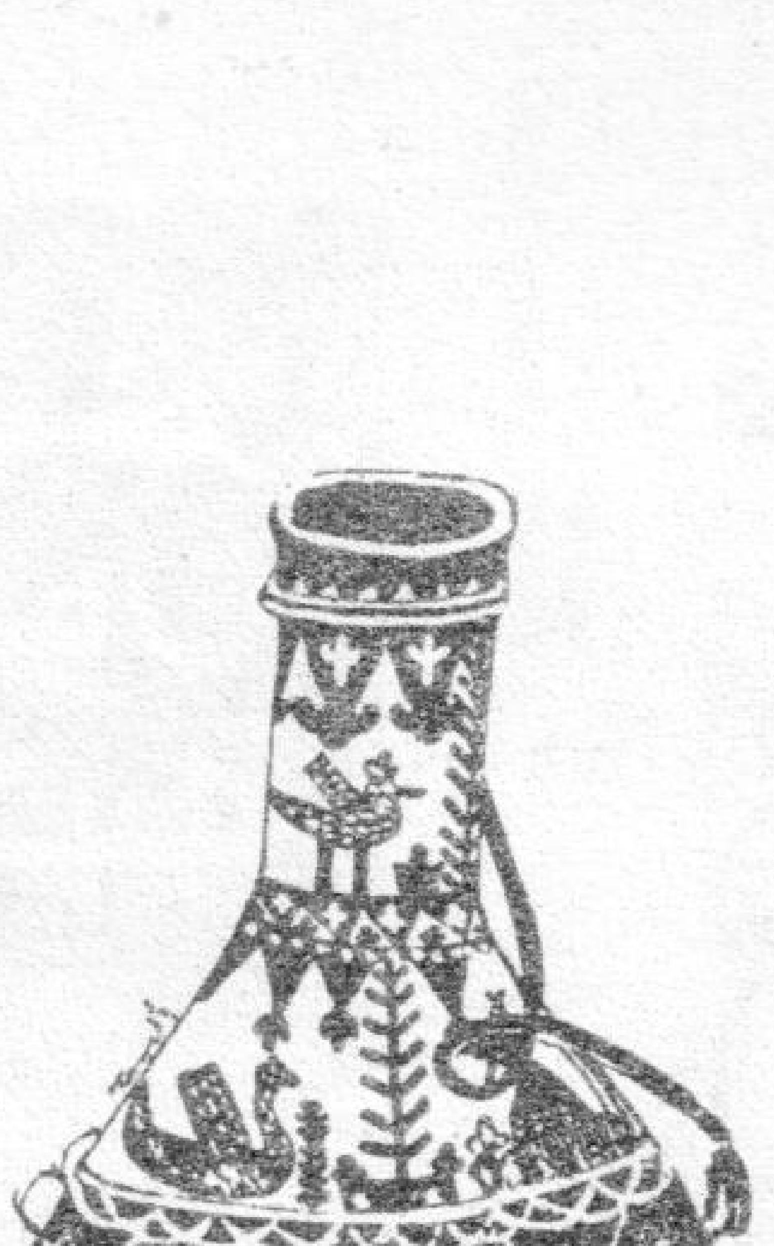
مكتبة الفنون الشعبية

عالم الفنون الشعبية



تحسين عبد الحى

خواطر حول الموسيقى الشعبية



كان من الشائع ، وقتاً ما ، أن تقسم الموسيقى فئتين : فئة للعامة وفئة للخاصة ،وموسيقى العامة هى تلك الألحان الخفيفة ، الراقصة فى الغالب ، التى تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها وترديدها دون عناء ، لا تقتضى من السامع جهدا ، بل هى على العكس من ذلك قد تكون له معينا على بذل المزيد من الجهد . أما موسيقى الخاصة فان النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق الا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهنى يتيح لها أن تتبع الخيوط المختلفة للحن ، والمسارات غير المتوقعة للايقاع ، وتجمع ذلك كله فى وحدة متآلفة ، فهى اذن موسيقى تعتمد أول ما تعتمد على قدر من التركيز الذهنى لا يتوافر الا لقلة من البشر ، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا الترف ، تماما كما كان التفكير الفلسفى وقتا ما ترفاً لا يملك الاستمتاع به الا القليلون .

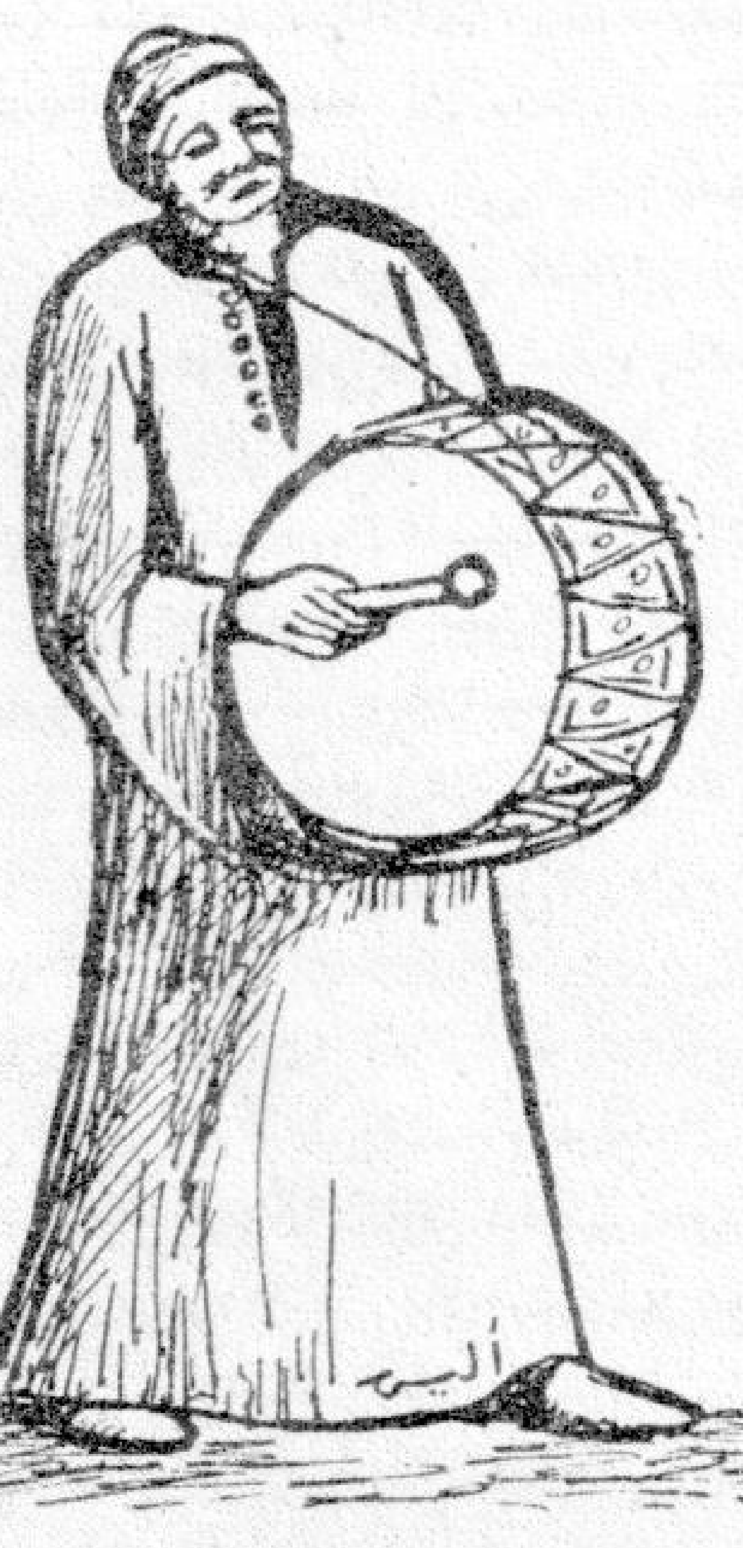
كان ذلك تقسيما شائعا فى وقت من الأوقات

● عن مقال للدكتور فؤاد زكريا ـ مجلة الفكر المعاصر ـ العدد ٦٥ يوليو سنة ١٩٧٠ .

وكان من الطبيعى أن يرتبط هذا التقسيم بنوع من التمييز الطبقى ، قـد يكون أحيانا قائما على أساس اجتماعى واقتصادى ، ولكنه فى الأغلب قائم على أساس ثقافى ، فالعامة والخاصة يناظرون الطبقات الفقيرة والطبقات الغنية أو الارستقراطية فى بعض المجتمعات ، ولكنهم فى معظم الأحيـان يناظرون ـ فى مجال الموسيقى ـ الجهلاء والمثقفين أو السطحيين والمتعمقين ، وبعبـارة أخرى فان اهتمامات محددى الثقافة من النـاس لا تتعدى المستويات السطحية الظاهرة للفن الموسـيقى ، على حين أن المثقفين الحقيقيين يغوصون فى أعماق هذا الفن ليستخلصوا منه درراً لا تتكشف الا للمواصلين ·

على أن عصرنا الحديث فى ميله الشديد الى تعقيد كل ماهو بسيط ، قد أدخل تغييرات شاملة على هذا التقسيم المبسط، كان من شأنها أن أصبحت الصورة معقدة غاية التعقيد : فقد دارت الأيام ، واذا بنا نجـد أولئك الذين اعتدنا أن نسـميهم بالخاصة أو المثقفين أو أرستقراطى الفكر، يهتمون كل الاهتمام بألوان الموسيقى التى يرددها العامة، ويجعلونها موضوعا للدراسة والتحليل ، بل ان منهم من أصبح يرى فيها خلاصاً من الأزمة الفنية التى انتهت اليها موسيقى الخاصة ذاتها ، ووسيلة بعث حيـاة جديدة ودماء حارة فتية فى جسـدها الذى دب فيه الاعتلال والوهن ·

وبعد دورة الأيام هذه أصبحنا نجد كبار المشتغلين بالموسيقى ـ نظرياً وعملياً ـ يبدون اهتماماً زائداً بايقاع دقات الطبول عند قبيلة مجهولة فى قلب غابات أفريقيا ، أو بلحن بدائى متوارث من مئات السنين ، يردده سكان جزيرة نائية فى المحيط الهادى ، ويحسون بفرحة من عثر على كنز ثمين حين يسمعون أغنية ساذجة يرددها الفـلاحون الفقراء فى مجاهل الهند· وأصبح المثقف الذى كان يحتقر الموسيقى الراقصة بكل أنواعها ، يستمع بشغف شديد الى أنغام « الجاز » ويكون النوادى التى تضم عشاق هذا اللون بل ويعد الاسـتماع اليه ـ ويا للعجب ! ـ علامة من علامات اتساع الافق ورحابة الذهن والترفع عن روح الحذلقـة والكبر والغرور ·



ويستعرض الدكتور فؤاد زكريا بعد التغيرات الأسـاسـية التى أدت الى الاهتمام بالموسـيقى الشعبية ، مثل الفكرة القومية ، وكيف أن الاهتمام بالقومية على المستوى السياسى والاجتماعى والحضارى كان لابد له من أن يصحبه اهتمام بروح الأمة كما يتجلى فى ألحانها المنبثقة عنها تلقائيا · ثم الاتجاه الحديث الى تحقيق الديمقراطية ، واتساع قاعـدة

الجمهور الذي يخاطبه الفنان ، والحركة الرومانتيكية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر ، هذه الحركة التي مجدت ـ لأول مرة ـ التراث الشعبي في الادب والتصوير والموسيقى ·والتي نبهت الأذهان الى تلك القوة الغامضة الخفية التي تكمن في أعماق الروح الشعبية ·· وأخيرا ـ في القرن العشرين ـ كان من أهم الأسباب التي أدت الى احياء التراث الشعبي الموسيقى ، هي البحث المحموم في هذا القرن عن الجديد بأي ثمن · وفي أية صورة من الصور ··

ويضيف الكاتب : ان من الواضح ، بادىء ذي بدء ، ان الانتقال بفكرة « الشعب » أو «الشعبية» من المجال القومي أو الديمقراطي ـ أي من معناها السياسي والاجتماعي ـ الى المجال الفني ، والموسيقى بوجه خاص ينبغي ان يختبر بدقه ، ويعالج بحذر شديد ، ذلك لان هناك احتمالا قويا في أن يكون ايمان الكثيرين «بالشعب» و«الشعبية» على المستوى السياسي والاجتماعي ، قد دفعهم الى الايمان بهذه الفكرة ذاتها على المستوى الفني دون تمييز بين المجالين · فعندما نقول عن اتجاه معين أنه شعبي بالمعنى السياسي ، يكون لهذه الصفة في الأذهان التقدمية وقع مرغوب فيه الى أقصى حد ، ومن الطبيعي ، تبعاً لذلك ، أن يكون لها مثل هذا الواقع حين تستخدم صفة لعمل فني ·وبرغم ما قلناه من قبل ، من أننا لانهدف الى اصدار حكم ايجابي أو سلبي على الموسيقى الشعبية في ذاتها ، فمن الواجب أن ننبه الى أن الخلط بين الارتباطات النفسية والذهنية للألفاظ ، فيما بين المجالين السياسي والفني ، هو في ذاته أمر غير مشروع ، ومن الممكن أن يؤدي الى أخطار جسيمة ، وحتى لو كان المرء ممن يبدون أشد الاعجاب بالاتجاهات الشعبية في الموسيقى ،فان هذا الاعجاب ،لو كان مصدره هو التقدمية السياسية التي تجعل المرء متعلقا بكل ما هو « شعبي » لكان بهذا المعنى أمرا غير مشروع من الناحية الفنية ، ولست أعني بذلك أنه يوجد ـ أو ينبغي أن يوجد ـ انفصال قاطع بين مجالي السياسة والفن ، بل ان ما أعنيه هو أن الأحكام التي يصدرها المرء في أحد المجالين لا ينبغي أن تكون لها بالضرورة نفس الدلالة في المجال الآخر ، وأن الارتباطات النفسية المستمدة من عالم السياسة لا يصح أن تكون أساسا للحكم في عالم الفن ، فاذا كان الشعب هو ـ من الناحية السياسية ـ مصدر كل القيم التي يعتز بها المفكر التقدمي ، فان هذا لا يعني ـ منطقيا ـ انه في الوقت ذاته مصدر كل قيمة في الاعمال الفنية بدورها · واذا كان الاتجاه الشعبي مرغوبا فيه في المجال الفني أو الموسيقى بدوره ·

والحق أننا لو بحثنا في الأمر من الناحية المنطقية البحته لتبين لنا ان صفه «الشعبية» لا ينبغي بالضرورة أن تكون مرادفة للامتياز والتفوق· ففي ميدان الفن والادب ذاته ، لا يجد المرء غضاضه أن يتقدم الا بعد أن تغلب على الاعتقاد «الشعبي» بان الشمس تدور حول الأرض ، وبأن عناصر الطبيعة هي نفس العناصر الأربعة التي تظهر لحواسنا المجردة ، الخ · وفي ميدان الطب ، لم يستطع الباحثون أن ينقذوا البشرية من كثير من الاعها الا بعد أن تخلصوا من الفكرة « الشعبية » القائلة : ان الحياة تتولد تلقائيا ، وأن أسباب الامراض أرواح شريرة تتقمص الناس ، وان اليد التي تبدو نظيفة لا يمكن أن تكون محتوية على عناصر تجلب المرض (جراثيم) ·· الخ · وفي ميدان العلم النظري ، لم يستطع العقل الانساني في أن يحكم على رواية بوليسية « شعبية » بأنها أدب رخيص ، برغم أنها تقرأ على نطاق أوسع بكثير من أروع نواتج الادب العالمي · أي ان هناك بالفعل حالات كثيرة لا تكون فيها صفة «الشعبية» تعبيرا عن فضيلة أو ميزة كامنة · وهذا ما ينبغي أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد تحليل أهمية الاتجاهات الشعبية في الموسيقى · ولنحاول الآن أن نفهم ما يحدث حين يقوم فنان موسيقى كبير ببناء أعمال فنية كاملة على أساس من التراث الشعبي · لكي ندرك الدور الحقيقي الذي يقوم به هذا التراث في أعماله · ان الأمر المؤكد في نظري هو أن الفنان الكبير يستطيع أن يخلق انتاجا فنيا رائعا بابسط المواد التي تتاح له ، وفي هذه الحالة تكون روعة انتاجه راجعة الى مقدرته الخاصة ، لا الى طبيعة المادة التي يستخدمها ، وبعبارة أخرى فاللحن الشعبي البسيط الذي يتخذه فنان مثل بارتوك أو انيسكو أساسا لعمل فني كبير ، ليس هو الذي يضفي قيمة على عمله ، بل ان دور هذا اللحن لا يزيد عن دور قطعة الحجر في يد المثال أو كلمات اللغة في يد الشاعر · وكما أن هذا الحجر نفسه يمكن أن يظل مهملا في الطريق ـ يمر به المارة فلا يجدون فيه الا عقبة يتمنون لو أزيلت من طريقهم ، وكما أن كلمات اللغة ذاتها يمكن أن تكون موضوعا لثرثرة تافهة أو هلوسة مجنونة ، فكذلك لا يكتسب اللحن الشعبي قيمته الا من براعة الفنان الذي يصوغه على حين أنه لو نظر اليه في ذاته ، لما كان الا مادة قابلة للتشكل فحسب ·

ان اللحن الشعبي فى أيدى هؤلاء الموسيقيين العباقرة ، انما هو « مناسبة » فحسب . ومن المعروف أن الجمل اللحنية الاصيلة ، فى الاعمال الموسيقية الكبيرة ، ليست هى أهم عنصر فى هذه الأعمال ، بل ان مدى قدرة الفنان على تنميتها وتطويرها وتعديلها هى التى تتحكم فى تحديد مستوى عمله الموسيقى ، والمؤلف الموسيقى الذى يتقن عملية التطوير والتعديل وتطويع اللحن المتاح له ، يستطيع أن يمارس عمله هذا على أية مادة موسيقية ، بل ان من الموسيقيين من يقومون بهذا العمل بطريقة « استعراضية » لكى يثبتوا مقدرتهم على أن يصنعوا من أبسط المواد أعمالا ضخمة شامخة ، ليس من الصواب أن نصف اللحن الشعبى فى هذه الحالة بأنه « بذرة » صغيرة ينشأ منها نبات كامل ، اذ أن البذرة تتميز ، على أية حال ، بأن لها القدرة على النمو التلقائى اذا توافرت بعض الشروط الضرورية لنموها بالطبع ، أما فى حالة اللحن البسيط الذى يرتكز عليه عمل موسيقى كبير ، فان النمو لا يمكن أن يكون تلقائيا ولا يصدر عن قوة كامنة فى اللحن ذاته ، أو عن استعداد فيه للتطور فى اتجاه معين ، بل ان كل شىء يتوقف على تدخل الفنان وطريقة صياغته للمادة البسيطة المتاحة له .

وبعد أن يقدم الدكتور فؤاد زكريا وجهة نظره الخاصة بتفاوت الشعوب فى درجة خصوبتها الفنية ، وفى درجة حساسيتها لفنون معينة ، يصل فى بحثه الى مناقشة العودة الى تراثنا الشعبى فى الموسيقى فيقول :

ان الأصوات ترتفع فى بلادنا ، منادية بالعودة الى تراثنا الشعبى فى الموسيقى ، على أساس أن فى ذلك التراث حلا لكل ما نواجهه من مشكلات فنية ، وكل ما نعانيه ، فى ميدان الموسيقى ، من تردد وانفصام .

وقبل أن اختبر هذه الدعوة ، علميا ومنطقيا ، أود فى البداية أن أقدم تحليلا بسيطا للفظ « العودة » الى التراث الشعبى ، حين يستخدم فى بيئة ثقافية كبيئتنا . ان الدول المتقدمة فى سلم الحضارة « تعود » الى تراثها الشعبى لأنها ابتعدت عنه ، ووصلت فى موسيقاها الى أبعد حدود التعقيد شكلا ومضمونا وأداء ، وحين يصل المرء الى قرب نهاية الطريق ، فمن الطبيعى أن يشعر بالحنين الى البداية البسيطة ، ويرى فى براءتها نجاة وخلاصا لروحه التى استبد بها التعقيد المفرط ، فالدعوة الى الموسيقى «الشعبية» مفهومة تماما فى بيئة امتدت تجاربها الموسيقية «البوليفونية» — (المتعدده الأصوات) الى أكثر من ثمانية قرون ،





وتنقلت فيها هـذه التجارب بين مختلف الوان الموسيقى الأوركسترالية والمنفردة والغنائية حتى وصلت ، فى مظاهرها الأخيرة ، الى استخدام الآلات الألكترونية فى التأليف والموسيقى،عندئذ تكون العودة الى الألحان الشعبية مظهرا من مظاهر حركة « العودة الى الطبيعة » التي تتردد فى كل حضارة بلغت حداً مفرطا من التصنيع والتعقيد ·

أما نحن ، فهل انقطعت الصلات بين موسيقانا الحالية وأصولها الشعبية الى الحد الذى يبرر « العودة الى الجذور » فى الموسيقى ؟ ان من يتأمل الموسيقى التى تشيع حاليا فى بلادنا بشىء من العمق لا يصعب عليه أن يهتدى ، من وراء القناع الظاهرى الذى لا تحسن الاختفاء وراءه ، الى قدر هائل من العناصر الشعبية · صحيح أن هناك محاولات « للتفرنج » تتمثل فى الالتجاء الى بعض ايقاعات الرقص الغربية ، وفى استخدام آلات غربية ، من آن لآخر ، بطريقة لا تخلو من النزوع « الاستعراضى » المكشوف ، وصحيح أن «التخت» الشرقى الصغير قد تحول الى «أوركسترا» كبير (هو فى حقيقة الأمر تخت مكبر الصوت ، لأنه لا يفيد شيئا من قدرات الأوركسترا على التلوين أو على التعداد والتآلف الصوتى) · ومع ذلك فان الألحان تظل فى صميمها قريبة كل القرب من الطابع الشعبى · والأهم من ذلك أن الجمهور ذاته لا يستجيب كثيرا لتلك « التجديدات » · وما زال وجدانه متعلقا بطريقة الغناء الشعبية · وأبلغ دليل على ذلك حماسته الهائلة للغناء على طريقة المواويل أو الليالى ، عندما يتخلل أية قطعة من النوع الذى يصطبغ ظاهريا بطابع « التفرنج » ·

واذن · فالاعتقاد بأن « العودة » الى الطابع الشعبى للموسيقى هى التى تكفل لموسيقانا الحالية نهضة رفيعة ، هو، من حيث المبدأ ، محاكاة ساذجة لدعوات ظهرت فى بلاد ابتعدت موسيقاها عن الأصول الشعبية ابتعاد السماء عن الأرض ، وحين تظهر مثل هذه الدعوة فى بلاد لا تزال « أرقى » أنواع الموسيقى المحلية فيها تحمل بين طياتها كثيرا جدا من مظاهر الطريقة الشعبية فى التلحين والعزف والغناء ، فانها تصبح شيئا يدعو الى السخرية ، لسبب بسيط هو أن ما نريد «العودة» اليه كان ولا يزال ، موجودا معنا على الدوام ··

ولكن لندع جانبا هذا النقد الذى يتعلق بمبدأ الرجوع الى التراث الشعبى فى بلد لم تتجاوز موسيقاه المرحلة الشعبية بعد ، ولنحاول أن نختبر ، بطريقة علمية ، تلك التجارب التى تمارس فى بلادنا لاحياء الفن الموسيقى الشعبى ـ مفترضين جدلا أن مثل هذا الاحياء أمر له جدواه ·

عندئذ سنجد لهذه التجارب طابعا مزدوجا : فمنها تجارب تهدف الى اقامة بناء موسيقى ذى طابع عالمى ، على أساس من التراث الشعبى ، ومنها تجارب ترمى الى احياء هذا التراث فى ذاته · ولكل من هذين النوعين خصائص ينبغى أن نتحدث عنها على حدة ·

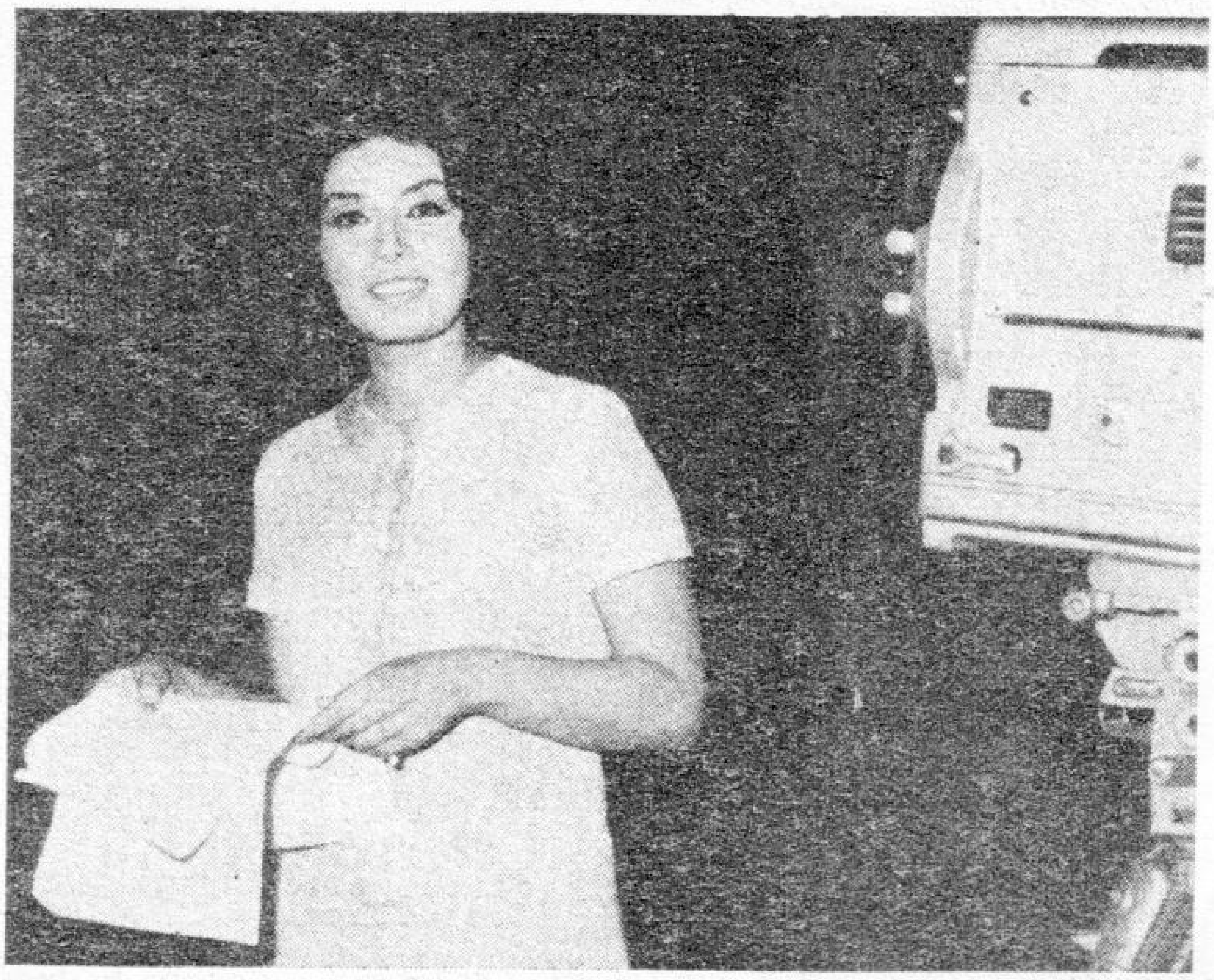
أما محاولات اتخاذ تراث الألحان الشعبية أساسا لبناء موسيقى عالمية الطابع ، فأخشى أن أقول: انها محاولات تنطوى على شىء من التناقض ، ذلك لان الالحان الشعبية الشرقية التى يشيد عليها البناء الموسيقى العالمى هى بطبيعتها غير قادرة على التطور والنمو والتنويع الا بطريقة مصطنعة ، انها ألحان وضعت فى ظل نظام نغمى مبنى على وحدات لحنية مستقلة قائمة بذاتها ، لا يعرف بطبيعته تلك

القوالب التى تسمح بتنويع اللحن وتكثيفه والاضافة المتراكمة اليه ، وهناك فضلا عن ذلك تلك المشكلة المعروفة الخاصة بنوع السلالم الموسيقية ، وقابلية « ربع الصوت » الذى ترتكز عليه السلالم العربية ، للتطوير فى القوالب العالمية المعروفة ، والمهم فى الأمر أن اللحن الشرقى يبدو فى هذه الحالة ، أشبه ببذرة غير قابلة للنمو ، لأنها مغروسة فى أرض غريبة ، أو أن المحاولة بأسرها تبدو أشبه بمحاولة استنبات فاكهة الصيف فى الشتاء ، وقد لا يكون ذلك راجعا الى قصور فى اللحن الشرقى الأصلى ذاته ، ولكن المهم فى الامر هو أن المرء لا يستطيع الاقتناع بذلك الجهد المتكلف الذى يبذل — من أجل بناء موسيقى عالمية على أساس من الألحان الشعبية المحلية ، وحتى لو رأى البعض أن الاتجاهات الموسيقية الغربية المعاصرة تسمح بمثل هذا التقارب — اذ تعطى المؤلف حرية واسعة النطاق فى التصرف فى السلالم الموسيقية والايقاعات والقوالب ، أو فى الغائها أصلا ، فان المحاولة (التى رأينا بالفعل نماذج لها فى بلادنا فى الآونة الأخيرة) لن تعود لها فى هذه الحالة صلة بالموسيقى الشعبية من قريب أو بعيد ، انها تصبح فى هذه الحالة منتمية الى مجال الموسيقى العالمية فى أحدث تطوراتها ، ويستحيل التعرف على موسيقانا الشعبية وادراك ملامحها والاحساس بمذاقها الخاص من خلال العمل فى صورته النهائية . انها — بالاختصار — تطوير للموسيقى العالمية فى اتجاه تستخدم فيه مادة جديدة غير مألوفة ، ولكنها ليست على الاطلاق تطوير للموسيقى الشعبية ذاتها فى اتجاه عالمى .

أما النوع الآخر من المحاولات ، وهو النوع الذى يرمى الى احياء تراث الموسيقى الشعبية ، فيشوبه نقص كبير ، هو أنه يكتفى بالجانب التسجيلى فقط ، ولا يكاد مع ذلك يشعر بوجود هذا النقص فيه .. ذلك لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس الالحان المنتمية الى التراث الشعبى دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه أو صقل طريقة أدائه ، وليس فى ذلك أى مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ما داموا واعين بحدود عملهم ، بل ان تسجيل التراث الشعبى أمر مرغوب فيه ، تحرص عليه كل البلاد الناهضة فى عالمنا المعاصر ، وهو مظهر من أقوى مظاهر الوعى الثقافى لدى أية أمة تسعى الى تحقيق التقدم فى المجال الفنى ، ولكن المشكلة ، هى أن هذا التسجيل والتدوين يقدم الينا فى كثير من الاحيان بل فى معظم الاحيان كما لو كان هو ذاته عملا فنيا رفيعا بأحدث معانى الكلمة .

هكذا يبدو مصير الموسيقى الشعبية فى بلادنا فى الآونة الراهنة ، معلقا بين اتجاهين : أحدهما يهدف الى تطويره ، ولكنه يمسخه خلال هذا التطوير الى حد يستحيل معه التعرف عليه ، وآخر يكتفى بتسجيله كما هو ويعرضه علينا كما لو كان فيه هو وحده الكفاية . وكما لو كان يمثل قيمة ترضى ذوق المستمع المعاصر وحسه الفنى ، والاتجاهان كما نرى متناقضان والنجاح الحاسم فى هذا المجال لن يتم الا حين ندرك عن وعى أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شىء ، واعطاءها دورا فعليا فى حياتنا الفنية الراهنة شىء آخر . وان هذا الدور لن يتاح لها الا اذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذى يجعل لها دلالة عالمية من جهة ويحتفظ لها بمعالمها الأصلية من جهة أخرى .

لقاء مع برنامج خارج القاهرة!



ليلى بسيونى مقدمة البرنامج

ارتبطت حياتنا الثقافية والفنية فى العشر سنوات الأخيرة , بقضية اختلف حولها الكثيرون من حيث أهميتها وتأثيرها ، كانت قضية الكم ، والكيف هى محور الحوار المستمر بين قطاعات واسعة من المهتمين بالتنمية الثقافية والفنية فى مجتمعنا ، وسواء تراجع اتجاه الكم وسيطر اتجاه الكيف ، أو تراجع ثانية أصحاب الكيف فى اتجاه الكم ، فان بعض ما أثير فى الساحة وقتها ، وبدأ يثار بطريقة أو بأخرى فى الوقت الحاضر . هو أنه من خلال الكم نستطيع الوصول الى الكيف المستمر المتطور وصولا الى النمو الثقافى والفنى المتكامل .. وعلى أية حال فان الطريق ما زال طويلا أمام الجميع ، وأحسب أن الفنون الشعبية بوجه عام ، سواء ما كان منها رقصا شعبيا ـ أم أغنية شعبية تتعرض الآن لشىء من هذا النوع ، **فهى تجتاز فيما أعتقد مرحلة الكم المثير ، والكيف القليل** ، وربما كان ذلك سببا موضوعيا فى أن يدلى الكثيرون بدلوهم فى الفنون الشعبية ، وفى كلما تمثله من أنشطة مختلفة , فلقد كثرت المقالات ، والتعليقات ، والتوجيهات فى المرحلة الاخيرة كل يقدم رأيه ، ووجهة نظره ، قليلون منهم يهتمون بالفن الشعبى ومستقبله فى بلادنا ، وواقعه الراهن بيننا ، وكثيرون منهم , يقولون الكلمات من قبيل ضرورة أن يقولوا شيئا فى أى شىء .. !!

وأخشى ما نخشاه ، أن يتعرض الفن الشعبى عندنا الى ردة تتشابه وردة الاهتمام المسرحى المفاجىء الذى أصاب كثيرا من الناس عندنا ،أيام فرق التلفزيون المسرحية ، فعندما انحسرت موجة الكم فى فرق التلفزيون المسرحية ، انكشف الغبار بعد معارك فرسان المسرح . والفن المسرحى ، ليصل ما بعد ذلك الى مرحلة العقم والجدب ، حيث لم يبق الا القليلون الذين يهتمون بالمسرح والحركة المسرحية ومستقبلها فى بلادنا .

وعلى أية حال ، ليس أمامنا الا أن نفكر بطريقة أكثر جدية فى كل هذا الصخب المنسوب الى الفن الشعبى ، وبقليل من الحماس والتروى ، لا بد لنا ، من تشجيع من يدلون بدلوهم ولو لأول مرة بالدعم والتأييد ، لا بد لنا من الاشادة بكل اتجاه جاد نشعر منه ، أنه يمكن أن يقدم شيئا لفننا الشعبى ، وربما كان برنامج خارج القاهرة الذى تقدمه الزميلة ليلى بسيونى

تصوير محمد النجعاوى

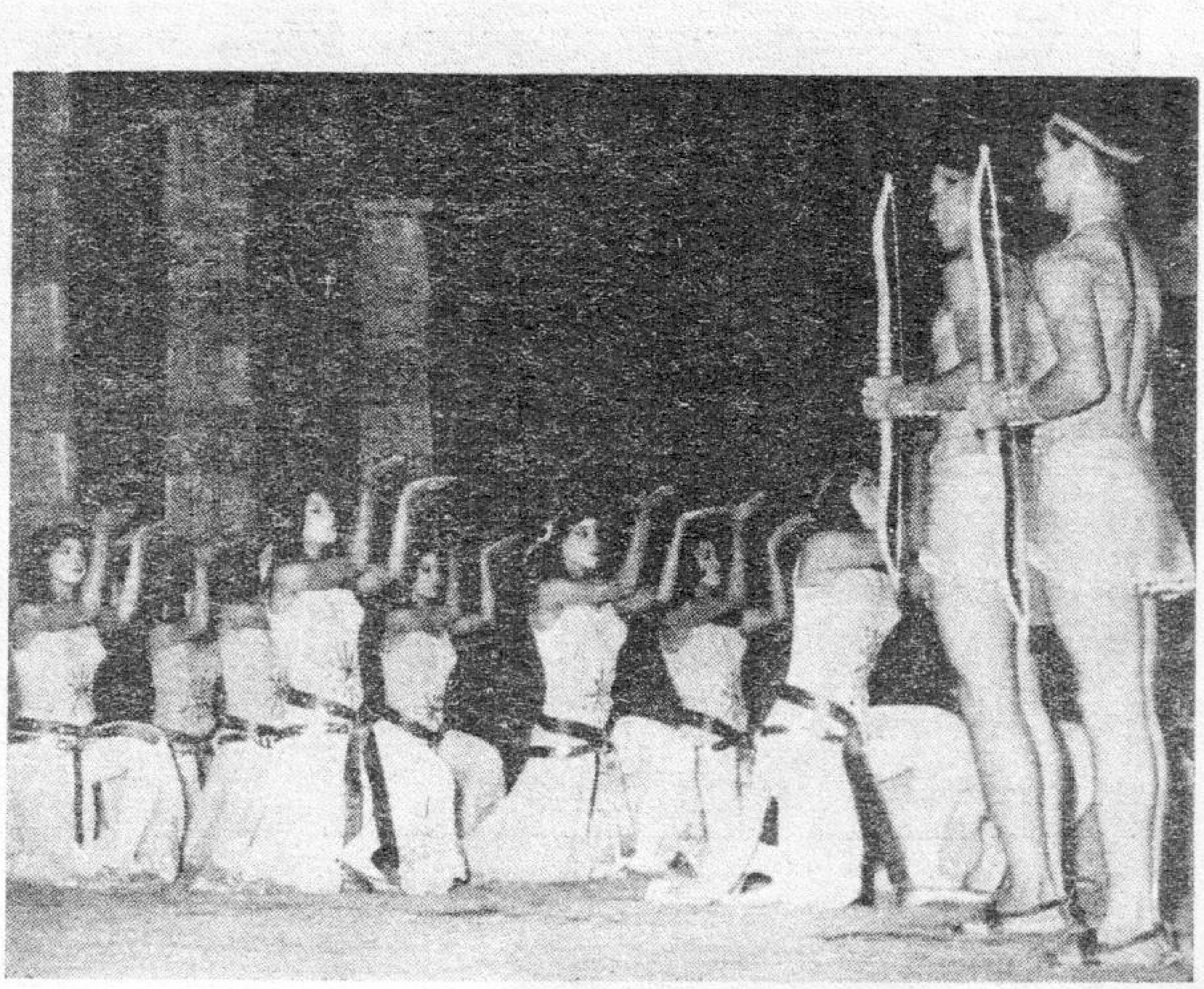




ويخرجه محمد سليم من البرامج التى يجب أن يشيد بها المرء . فالبرنامج ناجح ما فى ذلك شك ، ويتكاثر جمهوره أمام الشاشة الصغيرة يوما بعد يوم .. فمعظم فقراته تقريبا مأخوذة من البيئة الشعبية ، ومن فنون المحافظات المختلفة . ويمكن لهذا البرنامج أن يحقق مكاسب كثيرة لمأثوراتنا الشعبية وحياتنا الفنية عن طريق النزول الى البيئات الشعبية وتسجيل فنونها ومأثوراتها الحية المتفاعلة مع أطوار حياة الناس فى المجتمع ومناسباتهم العامة والخاصة.

تقول **ليلى بسيونى** مقدمة البرنامج :

لقد بدأ البرنامج كمسابقة بين المحافظات ، وتطور وصار تقديما لكل محافظة على حدة ، ولما سألتها عن امكانيات التطوير .. قالت : لاشك أن البرنامج ما زال فى البداية ، ونرجو فى المستقبل ، أن نطوره ونجعل منه صورة كاملة لمختلف الأنشطة الفنية والشعبية فى كل محافظة ولا شك أن التقدم الذى حققته فرق مثل فرقة البحيرة للفنون الشعبية وكذلك فرقة المنصورة ودمياط شيء يجعلنا نشعر بالامل فى مستقبل أكثر اشراقا بالنسبة للفنون الشعبية فى بلادنا



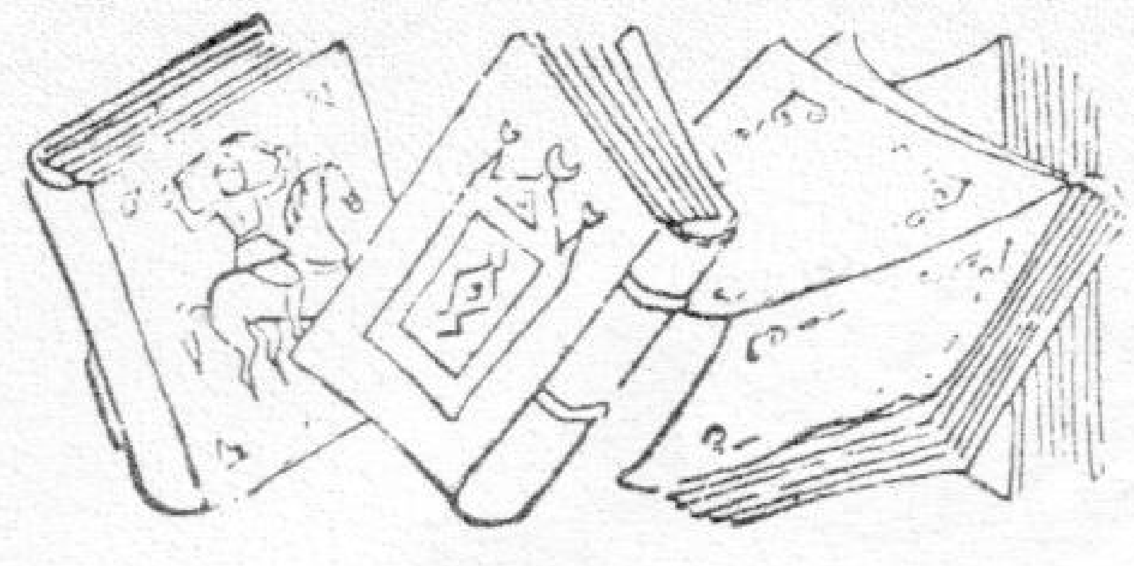
ولما سألتها عن بعض عمليات التلفيق الفنية وعمليات الصعود والهبوط والصعود المستمرة فى البرنامج كان ردها : ان ذلك يرجع الى اهتمام المحافظات بالفن الشعبى ، فبعضهم مهتم فعلا به ، ومن هنا تكون الفقرات قوية ومتناسقة ، وبعضهم لا يحفل كثيرا بذلك فتكون الفقرات ضعيفة الى حد ما ٠٠ واستدركت قائلة: لا تنسى أننا نقوم بدورنا حسب الامكانيات المتاحة لنا ، ومع هذا فان لنا دورا تعليميا اذا جاز هذا التعبير ، نقدمه بكل تواضع ٠٠ وهو أننا قبل تقديم الرقصة أو الأغنية ، أو الموال نحاول أن نشرحه لجمهور المشاهدين ،من ناحية أصول الرقصة وما الذى تعبر عنه ، وموطنها الأصلى ٠٠ الخ ٠ وكذلك الاغنية ٠ وذلك مما يجعل للفن الشعبى أرضية لا بأس بها من الناحية النظرية بين جمهور المشاهدين٠

فكل محافظة تشتهر بنوع خاص من الرقصات كما هو معروف ، فبنات مدينة ميت غمر مثلا قدمن رقصة النحاسين باتقان شديد ، وذلك لأن هذه الصناعة منتشرة هناك ٠ وغيرها من المدن تقدم رقصاتها والحانها بما يتوافر لديها من الامكانيات الفنية ٠

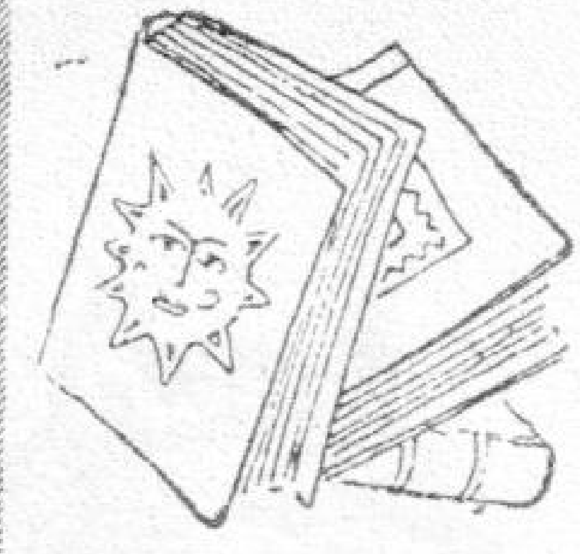
وتقول مقدمة البرنامج أيضا : اننا فى الدورة الجديدة سنحاول أن نقدم بين فقرات البرنامج بعض الصناعات الشعبية ومحترفى هذه الصناعات باعتبارهم فنانين شعبيين ، لهم دورهم الذى لا يجب اغفاله ، وسوف نطور تقديم البرنامج قليلا حيث نقدمه فى صورة حكاية عن المحافظة يتخللها تقديم الانشطة الفنية المختلفة ،والحقيقة أن هذا البرنامج قد أتاح للحياة الفنية أن تعرف أنماطا من الاغانى الشعبية والرقصات الشعبية كان لها تأثيرها الذى لا شك فيه على فنانينا من مغنين وموسيقيين ومؤلفين ٠

ان برنامج خارج القاهرة فى رأيى جزء من قضية الكم المثير وحبذا لو استطعنا أن نستخلص منه بعض الكيف المفيد ، وباستطاعة التلفزيون بلا شك أن يمول البرنامج ، ولو عن طريق الاعلانات عن الأنشطة الاقتصادية ـ بين فقرات البرنامج ـ الموجودة فى المحافظات ، ويكون باستطاعته وقتئذ أن يقدم لنا فنون المحافظات بصورة أكثر واقعية ، واذا استطاع المشرفون على البرنامج أن يدعموه ببعض الخبرات الفنية ، كمصممى رقصات مثلا ، أو بعض الموسيقيين لتعديل بعض الرقصات أو الألحان ، **لكى يعتبر هؤلاء ويستفيدوا من ممارسة العمل الفنى الميدانى ٠٠ بعض هذا لو تحقق لكان جديرا بتقدم لا شك فيه ٠**

« تحسين عبد الحى »



مكتبة الفنون الشعبية



الذئب فى حياتنا وتراثنا

تأليف: عبد القادر عياش
عرض: حسن توفيق

الأستاذ عبد القادر عياش محام سورى اضطلع منذ سنوات قلائل باعداد سلسلة تحقيقات فولكلورية من وادى الفرات ، حيث شهدت دير الزور ·· حاضرة الفرات مولده بها وقد أصدر الباحث السورى سبعا وعشرين حلقة حتى الآن من سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ،آخرها حلقة عن « القمر فى حياتنا وتراثنا » · أما الحلقة التى نعرض لها على صفحات « الفنون الشعبية » فى هذا العدد ، فهى الحلقة العشرون من هذه السلسلة ·

والأستاذ عبد القادر عياش فضلا عن اضطلاعه باعداد هذه السلسلة باحث لغوى ، وعضو لجنة الفنون الشعبية فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بسورية ، وكم كنت أتمنى لو أن هذا الباحث قد أسمى سلسلة تحقيقاته هذه « **سلسلة تحقيقات فولكلورية ولغوية** » فحسب ، دون أن يبرز أنها « **من وادى الفرات** » ، ذلك لأن عددا كبيرا من الموضوعات التى تطرق الى بحثها لا تخص وادى الفرات وحده ، فالقمر والماء والقبر ـ على سبيل المثال ـ ليست موضوعات تخص ودى الفرات دون غيره لأنها موضوعات عامة تخص الانسانية بأسرها بوجه عام ، دون أن يكون لها تلك الصبغة الاقليمية التى حاول الباحث أن يصبغها بها ·

بدأ الباحث السورى حلقته التى تحدث فيها عن « الذئب » بتوطئة عامة وموجزة , لخص فيها كل ما ذكره عن الذئب فى ثنايا هذه الحلقة ، وكان حريا به أن يستغنى تماما عن هذه التوطئة التى شغلت أربع صفحات ، خاصة وأن الحلقة كلها لا تتجاوز خمسين صفحة · فالباحث لا يلجأ الى كتابة مقدمة أو توطئة لبحثه الا اذا تشعب هذا المبحث واتسعت رقعته بحيث يصبح لزاما على صاحبه أن يمهد له بتوطئة تجمع شتات مبحثه وتلم خيوطه المتناثرة · وقد ذكر الباحث





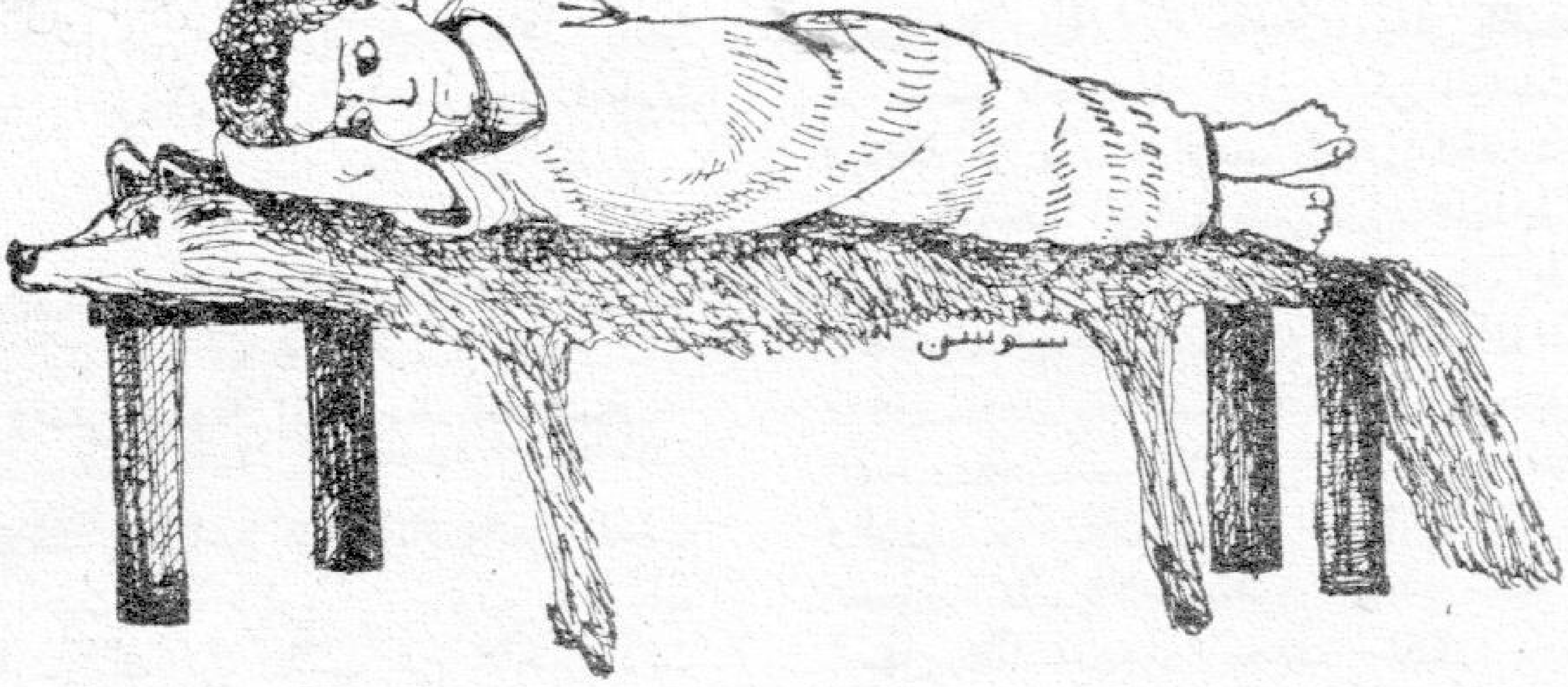
السورى فى توطئته أن بعض الروائيين الغربيين قد وضعوا روايات حول معيشة الذئب وما يتصل به من معتقدات قديمة لكنه فى ثنايا حلقته لم يتعرض لهؤلاء الروائيين ولا لرواياتهم، بل انه لم يذكر أسماءها أو أسماء مؤلفيها ، ثم أكد أن حياة الذئب موضوع دراسة علماء الحيوان ، وتآليفهم فى القديم والحاضر · والحق أن هذا أمر بديهى ، وما كان يجدر بالباحث أن يذكره ، فمن الطبيعى أن علماء الحيوان يدرسون حياة الذئب كما يدرسون حياة أى حيوان آخر ، فهذا مجال عملهم وميدان دراستهم ·

انتقل الباحث بعد توطئته الى الحديث عن حياة الذئب ، وصفاته فأبرز أن الذئب فطن شجاع ، لا يستعمل شجاعته الا عند الضرورة ، وبنيته قوية ، ويستطيع أن يسير أربعين كيلو مترا فى الساعة ، وأن شجاعته فى الليل تتأجج حيث يهاجم الغنم التى تخافه خوفا شديدا وعندما تشعر باقترابه منها تتكتل وتلتحم بعضها بعضا · والذئب من حيوانات بلاد العرب ووادى الفرات قديما وحديثا ، عرفه السكان من قريب وبعيد فى كل الاوقات فى البرارى وفى الريف · ولقد انقرض الأسد والفهد من وادى الفرات ، وبقى الذئب · ولعل ذلك يعود الى صفات خاصة فيه ، منها تلاقحه مع الكلب ، وانساله نسلا يحافظ على صفات الذئب الوحشية ·

وأثبت الباحث بعد ذلك أسماء الذئب وكناه فى اللغة العربية ، فمنها « ذؤالة » ، و « السرحان » و « السيد » و « العمدس » و « أويس » و « الاطلس » و « أبو جعدة » · وكان الباحث يثبت شواهد من الشعر العربى القديم وردت فيها بعض هذه الأسماء لكنه كان يتغافل عن ذكر هذه الشواهد فى مواضع أخرى · ومن أمثلة ذلك أنه اكتفى بذكر اسم « السيد » بكسر السين وتسكين الياء ، مع أن هناك بيتين شهيرين فى « لامية العرب » للشنفرى يتحدث أولهما عن الذئب « السيد » والنمر « الارقط » والعرفاء « الضبع » ، وهذان البيتان هما البيت السابع عشر والثامن عشر من لامية العرب وهما :

ولى دونكم أهلون : سيد عملس
وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجانى بما جر يخذل



وذكر الأستاذ عبد القادر عياش أن العرب منذ القديم جروا على تسمية أبنائهم باسم من اسماء الذئب للذكور ، والذئبة للاناث ، ثم تطرق الى الحديث عن الذئب فى أسماء الأشخاص والأماكن والأشياء والمعانى والتعابير ، ثم انتقل الى الحديث الموجز عن أساطير الشعوب التى لعب الذئب دورا فيها ، فذكر أن الفراعنة كانوا يعبدونه فى مدينة ليكوبوليس أى « مدينة الذئب » وكانوا يرسمون صورته رمزا للبأس ، وكان الاغريق يقولون انليكاوون مسخه جيوبتر ذئبا ضاريا ، ثم ذكر الباحث أن الميثولوجيا السكندنافية فيها ذكرهام للذئب ، واكتفى بهذا دون أن يستجلى شيئا أو يوضح أمرا . كما ذكر عن المكدونيين أنهم من نسل مكيدو وهو معبود على صورة ذئب ، وأن المغول كانوا يعتقدون أن جد جنكيزخان قد ولد من ذئبة .

أورد الباحث بعد ذلك الامثال العربية القديمة التى ورد فيها ذكر للذئب وصفاته وخصاله ومن هذه الأمثال :

١ ـ أخـوك أم الذئب : أى أن أخاك الذى تختاره مثل الذئب ، فلا تأمنه ، ويضرب هذا المثل فى موضع الشك والريبة .

٢ ـ وشيعة فيها ذئاب ونقد : الوشيعة أى الحظيرة ، والنقد صغار الغنم . وهذا المثل يضرب للمكان الذى يضم المظلومين والظلمة الذين ينتهكون حقوقهم دون أن يكون للمظلومين مجير .

٣ ـ رماه الله بداء الذئب : أى رماه الله بالجوع ، لأن الذئب دائما جائع .

٤ ـ تحت جلد الضأن قلب الأذؤب : يضرب هذا المثل لمن ينافق ويخادع الناس ، وهو يقترب فى معناه من بعض أمثالنا العامية المصرية مثل « تحت السواهى دواهى » و « ميه من تحت تبن » .

وتحدث الاستاذ عبد القادر عياش عن الذئب فى الشعر العربى القديم ، فذكر أن الذئب نال من عناية الشعراء القدامى فى الجاهلية والاسلام ما لم ينله حيوان آخر الا الأسد والقرد فى اليمن والحق أن هذا الذى ذكره الاستاذ الباحث ليس صحيحا لأن الجمل هو الذى نال من عناية الشعراء القدامى عناية ما بعدها عناية فى أشعارهم ، وهذا ما نجده بوضوح فى مطالع قصائدهم حيث يقفون على الاطلال ثم يتحدثون عن السفر الى الممدوح بغية نيل المال .

وقد أورد الباحث أبياتا من قصائد للشنفرى وعمرو بن معديكرب والمرقش الأكبر والنابغة الجعدى وامرؤ القيس والفرزدق والشمردل بن شريك وعوف بن الاحوص والبحترى ، لكنه لم يحاول أن يشرح الظروف والملابسات التى أحاطت بهؤلاء الشعراء عندما تحدثوا عن الذئب ، كما أنه لم يحاول أن يرتب هؤلاء الشعراء فى نسق

تاريخى يخضع للترتيب والتسلسل فهو يتحدث ـ على سبيل المثال ـ عن البحترى ، ثم يتحدث بعد ذلك عن عنترة بن شداد . ومن الابيات الجميلة التى أوردها الباحث قول النابغة الذبيانى :

تعدو الذئاب على من لا كلاب له

وتتقى صولة المستأسد الضار

وانتقل الأستاذ عياش الى الحديث عن الذئب فى القرآن ، حيث ورد ذكره فى سورة يوسف المكية ، كما تحدث عن الذئب فى الأحاديث النبوية ، وأورد حديثا لم يحاول التأكد من صحته عن أبى سعيد الخدرى الذى قال : « بينما راع يرعى بالحرة اذ عدا الذئب على شاة ، فحال الراعى بينه وبينها ، فاقعى الذئب على ذنبه وقال : يا عبد الله تحول بينى وبين رزق ساقه الله الى » وهكذا دار حوار مفهوم باللغة العربية بين الذئب والرجل !!

ثم أورد الباحث بعد ذلك بعض القصص العربى القديم الذى ذكر فيه الذئب ، كما تحدث عن المعتقدات الشعبية فى وادى الفرات التى تناولت الذئب ، كما تحدث عن استعمالات أجزاء الذئب ، فذكر أن الناس يضعون جلده على سرير الطفل لحمايته من الجن ، كما يجففون كبده طلبا للثواب الدينى ، كما يضع الرعيان عيون الذئاب فى مصفناتهم طلبا للسهر . وانتقل الباحث بعد ذلك الى ايراد الامثال الشعبية فى وادى الفرات ، وهى الأمثال التى يلعب فيها الذئب دورا بارزا ، ثم أورد بعض الاغانى الشعبية فى وادى الفرات دون أن يهتم بشرحها بالعربية الفصحى ، وبهذا أصبحت مستعصية على أفهام من هم خارج وادى الفرات فى أنحاء الدول العربية المتعددة اللهجات وكان من المتوقع أن يقوم الباحث بايضاح معانى هذه الاغانى لكى يستطيع المصرى أن يفهمها ويتذوقها . وانتقل الاستاذ عياش الى ذكر الذئب فى الادب العربى الحديث دون أن يهتم باستقصاء جوانب هذا الموضوع حيث ذكر صراحة « واليك ما وقع لى من مطالعاتى للمجلات وبعض الكتب العربية فى فترة عملى بوضع هذه الدراسة دون أن الجأ الى المصادر بحثا عن النصوص التى تعرضت للذئب فى أدبنا الحديث » . وكل ما فعله الباحث أن اطلع على بعض المجلات العربية بقصد التسلية لا بقصد البحث ، فقرأ قصة فى مجلة العربى الكويتية بعنوان « سنة أولى جامعة » بقلم كاتب قصة لم نسمع باسمه من قبل ، لكن الباحث تفضل فأدخله من باب « الأدب العربى الحديث » ، وقد أورد الباحث العبارة التى ورد فيها ذكر الذئب فى هذه القصة : « احذرى الشبان يا احسان ومعسول أقوالهم .. فكثير منهم ذئاب .. ذئاب » والحق انه اذا كانت غاية الباحث أن يورد أسماء الذئب وصفاته التى وردت فى القصص والروايات ، فان هذه الغاية لا تبدو صعبة عسيرة المنال ولا تستلزم جهدا ومشقة ، فما أسهل هذا . ومن العجيب حقا أن يورد الباحث تصريحا لرئيس وزراء لبنان لوكالة الانباء اللبنانية يقول : « ان اقتراح وزارة خارجية اسرائيل اقامة تعاون اقتصادى مع بلدان هذه المنطقة ما هو الا محاولة لالباس الذئب جلد الحمل » .. من العجيب حقا أن يورد الباحث هذا التصريح ضمن حديثه عن الادب العربى الحديث الذى ورد فيه ذكر الذئب !

وفى خاتمة المطاف انتقل الباحث الى الحديث عن الذئب فى الآداب الأجنبية ، والذئب فى



الفنون الجميلة والمطبوعات ومتاحف التاريخ الطبيعي وحدائق الحيوان وقصص أبناء الفرات!

واذا كنت قد عرضت لحلقة الاستاذ عياش التي تحدث فيها عن الذئب ضمن سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، فانني أحب أن أوضح أن جهد هذا الباحث كان منحصرا في جمعه للمادة بصورة ارتجالية كما أشار هو نفسه الى هذا ، لكنه لم يحاول تحليل تلك المادة التي جمعها ، ولم يحاول التثبت من قيمتها وأهميتها ، وهذه الحلقة بشكلها الحالي تعد دراسة مبتسرة ، وهي بمثابة مقدمة لدراسة الذئب في حياتنا وتراثنا ، يمكن لباحث غيره أن يتكيء عليها الى حد ما حينما يفكر في دراسة هذا الموضوع • وهذه الحلقة لا تثير أية مناقشة لأن صاحبها لم يبد لنا وجهة نظره الخاصة في المادة التي جمعها •• والروايات المتعددة التي نقلها عن حياة الذئب وخصاله • وكان بمقدور الباحث ما دام قد جمع عددا لا بأس به من الامثال العربية القديمة والامثال الشعبية في وادي الفرات أن يعقد مقارنة بين هذه الامثال وتلك ، وفي تصوري أن هذه المقارنة كانت ستصبح من أمتع الموضوعات في هذه الحلقة لو أن الباحث قد عقدها ، فالحق أن الدارسين — كما يقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس — يجدون شيئا يشبه العالمية في الادب الشعبي ، ويجدون فيه الى جانب ذلك ظواهر محلية أو بيئية لا يمكن اغفالها » وبالتالي فان عقد مقارنة بين الأمثال العربية القديمة والامثال الشعبية في وادي الفرات يبدو — في نظري — أمرا هاما وجديرا بالدراسة •

وقد أورد الباحث عند حديثه عن الذئب في الشعر العربي القديم نماذج مختلقة من صنع الرواة الذين نسبوها الى الشعراء ، وكان بمقدوره أن يتحقق من المادة التي بين يديه كما أغفل بيتين جميلين يتسمان بالجدة والعمق في معناهما وقد وجدت هذين البيتين في ديوان الحماسة لأبي تمام (ص ٢٥٧) ، يقول الشاعر فيهما ان أغنامه تمنت أن يكون الذئب هو الذي يقوم بشأنها بدل الشاعر ، لأن الذئب يأتيها في دهرها مرة واحدة ، ثم لا يعود اليها ، أما الشاعر فانه يأتيها كل يوم والسكين في يده ليذبح منها للضيافة ، والشاعر يريد بهذا أن أن يفتخر بأنه كثير الكرم والجود :

تركت ضأني تود الذئب راعيتها
وأنها لا تراني آخر الأبد

الذئب يطرقها في الدهر واحدة
وكل يوم تراني مدية بيدي

واذا أراد الباحث أن يستزيد من هذه النماذج فعليه أن ينقب في الاصمعيات والمفضليات وديوان الحماسة تنقيبا جادا ، أما اذا أراد أن يدرس نماذج الشعر العربي الحديث التي ورد فيها ذكر الذئب بمعان مختلفة حسب السياق، فعليه أن يطالع دواوين بدر شاكر السياب **وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة ولميعة عباس عمارة فبدر شاكر السياب — مثلا — يتحدث في قصيدة** « أغنية من شهر آب » عن سيدة برجوازية تجلس مع ضيفة لها ورغم أن الدفء المادي متاح لها وهو يتمثل في فراء الذئب التي تغطيها الا أن دفء الروح •• ودفء الجوهر يبدوان بعيدين كل البعد عنها :

البرد ينث من القمر
فنلوذ بمدفأة من أعراض البشر
والليل يطفيء شطئانه
والضيفة تقبع بردانه
وفراء الذئب تغطيها
وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدم تذكيها

ان هناك نماذج عديدة أغفلها الأستاذ عبد القادر عياش في حلقته عن « الذئب في حياتنا وتراثنا » ، لكن الجهد الذي بذله — في نهاية الأمر — جهد جدير بالتحية والتقدير ، لأنه جهد فرد واحد ، وليس جهد لجنة من اللجان •

« حسن توفيق »

عروسة المولد

تأليف: عبد الغني النبوي الشال
عرض: فؤاد بدوي

الكتاب الذى نعرضه اليوم يتمتع بأهمية خاصة ليس لكونه البحث الفائز بالجائزة الاولى للمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى مسابقة عام ٦٣ ـ ١٩٦٤ فحسب بل لأن هذا البحث قد استقى مادته من جميع الاوساط والطبقات العلمية والشعبية والصناعية وأضيف لكلمة المؤلف الفنية حيث انه لم يكتف بما هو موجود بدار الكتب المصرية والمتحف الاسلامى والمتحف المصرى والمتحف القبطى ومكتبات جامعات القاهرة .. والجامعة الامريكية والمكتبات العامة بل تعداها الى دار الاوبرا والمعهد العالى للتربية الفنية للمعلمين والمعهد العالى للفنون المسرحية وكلية الاقتصاد المنزلى وفرقة رضا للفنون الشعبية وبالاضافة لكل هذا كان اللقاء مع صناع عروسة المولد مسجلا خبراتهم وآرائهم ومعلوماتهم وفكاهاتهم وحديثهم حول موضوع كتابنا عروسة المولد .

وفى مقدمة كتابه يذكر المؤلف كلمة عن سمات القرن العشرين عن رؤيته الجديدة للأشياء وتفسيرها تفسيرا علميا دقيقا ومن محاسنه أيضا عدم اهماله التراث الانسانى مهما صغرت أشكاله وقلت قيمته وخاماته واتباعا لنظرية الجشتالت التى تؤمن بالرؤية الكلية للاشياء ينظر المؤلف للعروسة « عروسة المولد » كجزء من الفن الشعبى نفسه الهيكل الذى يحتضن العروسة بين جوانبه موردا وهو يتحدث عن الفن الشعبى أنه فى جميع صوره وأشكاله نتاج فنى فيه اصالة ابتكارية ملء بالرمز مرتبط بالتاريخ والاساطير وهو سريع مباشر عن قرب بالحياة والمجتمع منطلق غاية



الانطلاق معبر أبلغ تعبير ويعكس الخبرة التى عاشها الفنان الشعبى تجاه أحاسيسه وأحاسيس الشعب الذى يعيش فيه خالصا من كل هذا الى أن صانع العروسة فنان شعبى وتصبح نفس العروسة عملا فنيا شعبيا أصيلا ٠

يمر المؤلف بتعاريف **الفن الشعبى** وسماته المختلفة محيلا القارىء على الاستاذ أحمد رشدى صالح والدكتور عبد الحميد يونس وأضيف لأعمالهما كتاب الفلكلور للأستاذ فوزى العنتيل مؤكدا بهذه الايرادات تميز أسلوب الفن الشعبى والاهتمام به فى مقابل النظرة القديمة مرجعا الفضل فى ذلك للفنانين والنقاد والهيئات ، جامعات من كل البلدان ألفت وأثمرت للحفاظ على هذه الذخيرة مارا بمؤثرات بدءا من أول مؤتمر دولى للفنون الشعبية عام ١٩٢٧ تحت رعاية المعهد الدولى للتعاون الثقافى الذى انبثقت عنه اللجنة الدولية للفنون والتقاليد الشعبية والتى انضمت بعد الحرب العالمية الثانية الى المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الانسانية التابع للامم المتحدة ٠

بعد ذلك يتساءل المؤلف **عن الأسباب التى**



أدت الى اهمال التراث موردا من وجهة نظره أسباب هذا القصور بعدم فهم مافى الاعمال من رمز أو عدم تمشيه مع القياس الكلاسيكى اليونانى القديم الا أنه يؤكد أن الفن الشعبى أبدع من أجل الجماعة وبجماعية اذابت أسماء الفنانين فى أعمالهم متسائلا عن المبدع الاول والمصمم لعروسة المولد مناديا بأهمية الحفاظ على الفنون الشعبية رافضا رفضا باتا فكرة التطوير حيث انه يصم القديم بالعجز مقدما ثمانية عشر اقتراحا تفيد فى هذا الميدان منها على سبيل المثال : اتباع المنهج العلمى ٠ البعوث الى جميع أنحاء العالم ٠ اسناد كراسى جامعية فى جميع الجامعات والمعاهد المختصة وهذا قد تحقق فعلا ٠

استلهام التراث وتشجيع الفنان ٠ المؤتمرات ٠ أجهزة التسجيل ٠ المتاحف وغيرها ٠

ومن هنا ننطلق الى الجزء الثانى من الكتاب عروسة المولد وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع والاساطير ٠

وتحت عنوان فرعى « المولد النبوى وعروسة المولد » يقول المؤلف أن عروسة المولد ارتبطت بذكرى سعيدة عند المسلمين هى ذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام مقررا أن ارتباط الاشياء بالمناسبات الدينية يعمل تأثيرا قويا نفسيا وعاطفيا عند الجماهير موضحا انهعلى الرغم من أن عروسة الحلوى أو عروسة المولد كما أطلق عليها قد ارتبطت بالقطر المصرى فى العالم العربى ارتباطا مميزا عن الاقطار العربية الاخرى ٠ وأصبحت احدى حلقات مراسم هذه المناسبة ٠

ويقرر الاستاذ المؤلف ان عروسة المولد لم توضع موضع البحث كعمل فنى شعبى من قبل ونظر اليها من وجهة نظر واحدة نظرة اللهو والاستمتاع وأهملت جوانب الرؤية العميقة التى ترتبط بهذا الوليد الفنى ومن ثم تركت جيلا بعد جيل على انها حقيقة تاريخية ترتبط بتاريخ معين شأنها فى ذلك شأن هيكلها الكبير ٠

الفنون الشعبية الذى ظل قرونا عدة نسيا منسيا من غير دراسة أو تحليل ٠

وبعد ذلك يحدد المؤلف منهج بحثه عنعروسة المولد المصنوعة من الحلوى وذلك باجتيازه ثلاث طرق رئيسية ٠

الاول هو الفن الشعبى نفسه باعتباره البناء العام الذى يحتوى **عروسة المولد** ـ هذا الجزء الصغير ٠

الثـــانى عروسة المولد وعلاقتها بالتـــاريخ والمجتمع والاساطير .

الثالث عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن

وليثبت كيف أخذت هذه العروسة مكانها فى الاحتفال بهذه المناسبة يعبر المؤلف دروب التاريخ الاسلامى بحثا عن وجودها مبتدئا بالاحتفال فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) فلا يجد أية آثار تدل على انه كان يقام ذات الامر فى عهد الخلفـاء الراشـدين والامويين . كذلك لم تجد الدولة العباسية فرصة للاحتفال ومرورا بالدولة الطولونية والاخشيدية وعدم وجود آثار شافية يتبين ان الاحتفال بالمولد لم يتخذ صفة واضـحة جلية رسمية قبل العصر الفـاطمى . هذه الدولة التى اهتمت اهتـماما شديدا بالمراسم والاعياد والحفلات . والفاطميون هم أول من ابتدع فكرة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف احتفـــالا تعلوه مسحة الاعياد والمهرجان واعتبر العيد فى أيامهم عيدا رسميا قوميا شعبيا اسلاميا تعم فيه الناس الخيرات وتبذل لهم العطايا والمنح ويفرح الناس رجالا ونســاء وأطفالا وفى وصف لسماط عيد الفطر بقـاعة الذهب قاعة القصر الكبير يرويه المقريزى يتحدث عن الف صورة وتمثال مصنوعة كلهـا من الحلوى والسكر ويهتم المؤلف بتماثيل الحلوى فى هذه الرواية لانهـا مرتبطة بعروسة المولد نفسها المصنوعة من الحلوى أى بنت نفس العـائلة وتتابع الروايات .. القلقشندى يذكر كذلك انه فى دار الفطرة فى حفل المولد النبوى كان يعمل ما يزن ٢٠ قنطارا من السـكر الفائق الحلوى من طرائف الاصناف وتعمل أيضـا مظلة الخليفة التى تمـاثل بدلته مما يشـير بانه كان هنـاك تلاؤم وتناسق بينهما وبين زى الخليفة نفسه مما يذكرنا بالتوافق والانسجام بين مروحة ومظلة عروسة المولد وملابسـها ويرجح المؤلف ابتكار عروسة المولد فى هذا الجو الملىء بالانفعالات المتنوعة التى يهتم فيها بالطعام والحلوى هذه التى وصفها المؤرخون على انها كانت تماثيل على هيئات انسانية وحيوانية هذا بالاضـافة لكثرة العمال ووفرة المواد الخام من عسل وسكر .

وفى مسـار التـاريخ وبعـد ترجيح ظهور العروسة ابان هذا العصر نجد ان الأيوبيين أمسكوا عن الاحتفـــال مدفوعين بالروح السنية كما ان الاحتفال فى عصر المماليك البحرية كان محدودا أما فى أيام المماليك البرجية «الشراكسة» نجـد الاهتمام بالمولد النبوى يأخذ شكلا ايجابيا .

وبعد هـذا المســار التاريخى يورد المؤلف مشاهدة «**ادوارد وليم لين**» العالم الانجليزى الذى كتب عن عادات وتقـاليد المصريين المحـدثين لاحتفالات المولد ببركة الازبكية ٢٥٠ هـ ـ ١٨٣٢م الصارى .. والقناديل .. والاذكار والحلوى.. كذلك يصف ماك فرسنى وهو عالم انجليزى عاش فى مصر عروسة المولد التى استهوته فقال عنها انهـا متألقة اللون براقة الاثر وهى فى صفوف متراصة من (نصبات) بائعى الحلوى ذاكرا انها سميت بالعروسة لأنها محلاة فى ثيـاب رقيقـة شفافة تذكر بجلوة العروس الانســانية ويذكر كيف شاهد طريقة صنعها وتزيينها واللعب الاخرى رابطا بينها وبين عرائس أقدم فى التـاريخ هى عرائس التناجرا .

وهنا يعود المؤلف للمتاحف ليرى هذا الشبه فيقرر ان هذه العرائس تقترب حينا من عروسة المولد وتبتعد حينا آخر ويعقد المقارنة فى ١٢مادة موضحا أوجه التشابه والخلاف ومشيرا أيضا الى عرائس مقاطعة سانتونس بفرنسـا ورغم الاتفاق بين هذه الاخيرة وعروسة المولد فى فكرة المناسبة الدينية الا أن عروسة المولد تنفرد بميزاتها ومادة صنعها وأسـلوبها الفنى الفريد وارتباطها بهذه الارض وان كان ماك فرسنا أكد ان الموالد لم تزل تتبع نفس الطرق والمراسيم والحفلات التى كانت سائدة فى العصر الفرعونى فان المؤلف قد أيده عندما روى مشاهدته لسيدى ابن الحجاج بالاقصر والجدران الداخلية الغريبة فى المعبد .

وعن فلسفة وجود العروسة فى مناسبة المولد يقول المؤلف أنه ليس من السهل السبب المباشر فقد يكون ذلك شيئا عرضيا خلقته الصدفة وربما كان لأمر الحاكم بأمر الله حاكم مصر ذى الاوامر الغريبة حرم عمل الأفراح واقامة الزينات الا فى مناسـبة مولد النبى ولذلك كان الناس يعقدون عقـد الزواج على العروسين ويجهزون حتى قدوم المولد فيقام حفل الزفاف وتصنع الحلوى على هيئة عروس تزف وقـد تكون لكلمات صانع عرائس عجـوز ان الاهالى يغردون عندما تسيل عجينة الحـلوى الحمراء أو تربط المولد « بالاخصاب » والولادة عند الفتاة .

وقد تكون فكرة العروسة لمناسبة المولد هى نفس الاسـطورة المرتبـطة بعروس النيـــل فالعروسـتان متصلتـــان بمولدين مولد النيل والفيضان ومولد الرسول .

ويستطرد المؤلف مبينـــا أن هنـــاك فكرة فلسفية عميقة تختفى وراء شكل العروسة فالولادة نفسها فلسفة الحياة وهو خلق جديد وبعث حى

قوي وتجديد خلايا الحياة واكتسابها الصلابة والقوة والعروسة هي قوة الحياة في ريعان الصبا وهي مصدر الجنس والاخصاب وترمز للانجاب وهي القرين الروح في مصر القديمة للمولود الذكر ٠

والعروسة مصدر الحنو والحنان ومرتبطة بالجمال والجنس ٠٠ هي مركز الرؤية في الافراح ٠ والعروسة عنوان قصة الحياة ٠ ويحقق المؤلف قصة عروس النيل وعروسة البحر وعروسة الحسن وعروسة الخشب وعروسة الزواج والنفقة وعروسة الزار ٠ وعروسة الاطفال والدمى وعروسة أحد السعف وعروسة القمح ٠ وعروسة الخماسين وشم النسيم ٠ ويورد قدرا من الاغاني الشعبية التي تغنى لكل منها كما يورد اللعب الشعبية باللعب التي كانت تصنع الى جوار العروسة من الحلوى كلعبة الكرج ٠ ولعبة البنات ولعبة الروباركة ٠ وتمثال النطار ثم عروسة الجلد ٠ والعرائس المعلقة وعروسة الشمع والبرقع وعروسة السمك لينتقل بعد ذلك الى الثياب التي ترتديها عرائس المولد مقررا ان الزى الحالي هو نفس الزى الذي كانت ترتديه في عصور الفاطميين هذا الزى المتأثر بالأزياء الفاسية لم يكن هناك أبدا زى أبيض لان لون جسم العروسة أبيض ٠ ومن الزى المملوكي أخذ زى العروسة الخصر الضيق والاتساع الذي عش لأسفل مع الاكمام المتسعة ثم المراوح والمظلة والهودج وبعد كل ذلك تأتي الزخرفة ويقارن بين أصول زيها في كافة العصور من أين أتت بالسفرة على الصدر والكردان وبخلاصة وافية يخلص من الجزء الثاني لننتقل الى الجزء الثالث وهو عن عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن ٠

وعن عروسة المولد كعمل فني يتحفظ المؤلف بقوله انه لا يريد أن يدعي وقوفها على قدم المساواة مع المعبد المصري القديم أو قطعة النسيج القبطية ولكنه بالنظر الى نغم الخط في العروسة نراه ممثلا أصدق تمثيل يسير سيرا متئدا من غير توقف وكذلك الخط الداخل في الجسم نفسه كما اننا نلمح عنصر التماسك واضحا للمروحة تمثل الدعامة كما أن العروسة مظهر تلخيص لجمال الطبيعة رشاقة الخصر ترمز للنسق الجميل في كل شيء والالوان والزهور استجابة للطيب والفكرة : فكرة العروسة نفسها من حيث أنها تلخص معنى الحياة ٠

وعلى الرغم من كثرة الالوان الا ان توزيعها الجثماني ساعد على نجاح العروسة كشكل فني عام ٠

نلمح في بناء العروسة الى جوار ما سبق الاتزان الجميل نتيجة ميل الفنان الذي أقام تكوينها على ثلاث مبادىء رئيسية ــ التخطيط الهندسي الذي تحدد في شكل المراوح وهيئة العروسة العام الأساس اللوني بمعنى غلبة اللون والاساس الزخرفي كما أن عنصر الخامة جاء عنصرا هاما له اعتباره الفني ويدخل في الصباغة وبذا تصبح وحدة متجانسة عبر بها الفنان باللون ثم الوجه مركز الحس والبصر ثم الحركة واللقاء الممثلين في المواجهة أو القاء السلام ٠

وهكذا حظيت العروسة بآراء الادباء والفنانين التي أثبتها الكتاب ٠٠ نسمع كلمة رسكن الفيلسوف الانجليزي الذي يصفها بانها مخزن معبأ بالخبرات ٠

كذلك هناك كلمة هربرت ريد الفيلسوف والناقد الشهير صاحب كتاب معنى الفن

وتالبوت رايس الذي يصفها بانها انطلاقة تعمل السحر في رائيها ٠

أما جويد فيقول ان صانع العروسة عروسة الحلوى لايلعب بها ان عمله كله فيه جديد وتيقظ وانتباه ٠

وكان بديهيا ان يحملها من خلال **فرويد** ارتباطها بالجنس ثم كلمات جوته وفان جوخ في حديث عن الفن ويرى اقترابهما من هذا العمل الفني ٠

العروسة في عالم الفن والجمال :

وفي مجال التربية الفنية شقت عروسة المولد طريقها بأسباب الموضوع ذاته وارتباطه بالتقاليد والتراث وتغلغله في البيئة وامكانيات الخلق الفني عنده زخرفة ورمزا واستخداما متنوعا للخامات والالوان وامكانية خلق انما تشبع الغذاء الحسي لدى الشباب ٠

وعن مكانة عروسة المولد في الفن الاسلامي وكيف أنها وحدة في هذا البناء القديم الرشيق يحدثنا الكتاب عن الارتباط بين هذا الوجه الحلو ٠ العروسة والابداعات الاخرى ٠

ثم يحللها يحلل الحواجب المرسومة والعيون المكتملة والنظرة التي تشير الى اللهفة في لقاء

الحبيب والفم الصغير والقد المشوق والحوض الكبير والالوان والورود والزينات وكيف انها كلها ترمز لرحيق الحياة وتفتحها ويؤكد ان الفنان لم يورد هذه الرموز عشوائيا ولكنه تحت تأثير اختراقات نفسية دعته أيضا الى أن يصور الجمل والحصان والهدهد والزرافة والطاووس والحمام والديك ٠٠٠ والنخلة ٠

بعد ذلك يتحدث الكتاب عن العروسة باعتبارها مصدر روحى للفنانين اذ أن العروسة بشكلها ولونها وتعبيراتها وما حملته من معانى تاريخية واسطورية وسحرية وشعبية وجمالية مصدر حى يتناوله الفنانون بطرقهم الخاصة ٠

فى مجال الفنون التشكيلية ٠٠ فى مجال الزجل والغناء الشعبى وفى المسرح الاستعراضى ويعرض لاوبريت «ياليل ياعين» ويركز على الجنية التى تخرج فى شكل عروسة المولد ٠ وترقص والرقصة التى قدمها معهد التربية الرياضية للمعلمات تلك الرقصة التى اعتمدت على شكل العرائس بالمراوح المتتابعة وزى العرائس وألوانه الجذابة والحركة الايقاعية فى رقصات العرائس ٠ والتشكيلات التى أحدثتها العرائس أثناء عرض التابلوه ٠ هذا الى جوار ما قدمته فرقة باليه رامبير مايو ١٩٦٣ على مسرح دار الاوبرا العروسة كوبليا وعلى ذات المسرح قدم المعهد العالى للباليه بالهرم تابلوه العرائس بالحركة فقط على أنغام الموسيقى وعلى أنغام الموسيقى الشعبية قدمت فرقة رضا تابلوه العرائس الحركات الراقصة فى توزيعات وتكوينات فنية ٠

وفى النهاية يورد المؤلف طريقة صناعة العرائس واللعب المصنوعة من الحلوى بمراحلها المختلفة والمرحلة الاولى القوالب الخشب وحفر شكل العروسة أو الحصان ثم وضع هذه القوالب فى الماء لمدة طويلة حتى تتشبع مسامها ثم وضع السكر فى حلل نحاسية كبيرة الحجم وغليه فى الماء لدرجة معروفة للعاملين ثم التقليب والنقل وربط القوالب وصب المحلول والتفريغ والفك ٠٠ وبعد ذلك تبدأ عمليات الزينة والتخطيط وتخطيط الحواجب ورسم العيون وتلوين الخدود والفم ثم عمل الجيبونة ٠ وعلى الترزى أن يفصل ويقص الباترونات وفى الصالون تعمل لها التيجان وتثبت لها الكوشة ٠ وعندئذ تأخذ أسماءها عروسة بلدى ـ عروسة فريال ـ عروسة للزفاف الوردة البيضاء ٠٠ هيلاهوب ٠٠ وداد ٠

وبعد أن يثبت مصادره القيمة التى تعدت الثمانين مرجعا تأتى الاشكال شكل بعد شكل فى صور محللة تحليلا هاما هو وقفة عند كل صورة لا تنسى أن تلمح حتى ولا النقاط الصغيرة ٠ خمسة وخميسة كما فى شكل (١) وخمسة وردات كما فى شكل (٢) وربما كان هناك ارتباط ٠٠ أو الجنين الفنى الصغير كما فى شكل (٣) ٠

وربما أضاف التحليل للاشكال الكثير الى معلومات الكتاب القيمة مثل ربطه بين اللعب المصرية القديمة والعروسة ومثل عقدة المقارنة بين عرائس التناجرا والعروسة ٠

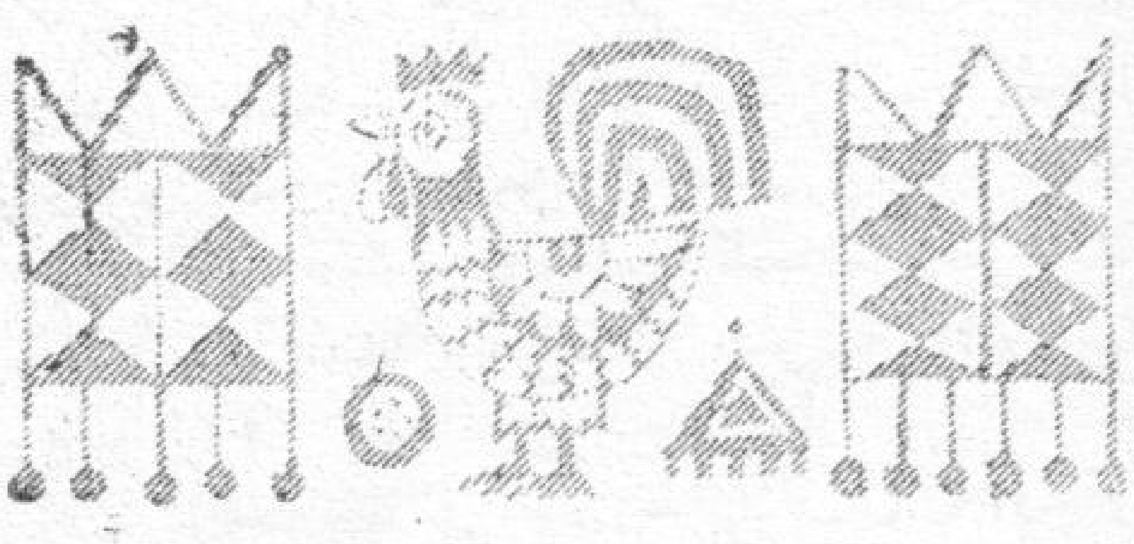
ان الاشكال المائة والستة والعشرين والكلمات العارضة الشارحة لاضافة هامة لهذا الكتاب الذى يعطى احساسا بالفرحة من خلال تصميمه الجميل اللون الوردى الداكن لون شربات الورد ٠ أو لون العروسة مع الابيض والعروسة المرسومة (خطوطا بالاخضر ما عدا الوجه المصبوغ بالاحمر ٠٠ كله يعطى احساسا بالفرح وشكرعليه الفنانة المصممة فريدة عويس ٠

ولا شك ان هذا الكتاب متعة **فهو رحلة جميلة مع هذا الشكل الأليف الاثير المحبوب فى أشكال الفرح والاحتفال بالمولد النبوى الشريف ٠**

أخذنا عليه المؤلف عبر رحلة تاريخية فى دروب الفلكلور والفن الشعبى محددا مكانة العروسة تاريخيا ومكانتها فى المجتمع وموقعها فى الاساطير وعلاقتها بالجمال والفن رابطا بينها وبين آراء الفنانين والنقاد مثبتا لكلمات الشعراء فى هذا الغرض الحلو ذاكرا لطريقة الصنع والمراحل التى تمر بها ٠

موردا للاشكال التى تقنع وترغب الراغب فى التزود أكثر بزيارة المتحف الاسلامى والقبطى وارتباط المسارح التى تعرض من خلال عروسة المولد فنا جميلا ولا شك أن هذا البحث كان قمينا بأن يفوز بالجائزة الاولى فهو جديد فى موضوعه غنى فى مادته قدمه قلم دارس واع فنان ٠

« فؤاد بدوى »



عالم الفنون الشعبية



الحرف تعبير عن تراث الشعب العظيم

بقلم: كمالداڤى شاتوباديا
ترجمة: نجلاء حامد

دعونى أولا وقبل كل شىء أوضح ما أغنيه بالحرفة بوصفها عملا ماهرا يستخدم الخامات، فهى لا تعنى بالضرورة مجرد العمل اليدوى الذى يعبر عن مهارة يدوية فى مقابل تهذيب العقل .

اننى هنا أتحدث عن الحرفة كعملية متكاملة تتضمن الأحاسيس ، والعقل ، والجسد ، والايقاع الذى يخلقه التنسيق بين كل هذه العناصر . والحرفة لا تخلو من شىء من الميكانيكية ومنذ أقدم العصور والانسان يبتكر الأدوات لتوسيع خير وجوده ولم يركن الى مهارته البدنية الغير مدعمة بأى سند .

وعلينا أيضا أن نعترف أن الحرفة هى تعبير عن الروح الانسانية فى صورة مادية تعبيرا يدخل السرور على الجنس البشرى تماما مثلما تفعل الفنون التى اصطلح على تسميتها بالفنون الرفيعة . وفى عالم الحرف فان الحاجة تدعو الى عدم وجود هوة بين القيمة الوظيفية والقيمة الجمالية . ويستطيع المرء أن يقرر أن الوسائل والغايات تتطابق فى الحرفة الجيدة .. فبينما يكون الشىء نافعا فانه يسر الناظرين ببهاء منظره فى ذات الوقت .

ولقد كانت الحرف دوما أحد الانشطة الأساسية فى المجتمع البشرى . والحق أن الحرفة تعد عامل وصل والتقاء فى مجال العلاقات الانسانية ربما أكثر من اللغة نفسها. فهى تستطيع أن تخترق كثيرا من الحواجز التى تحول دون تحقيق الاتصال وتبدو هذه الحقيقة أكثر صدقا بالنسبة للمجتمعات القديمة الموجودة فى آسيا وامريكا الجنوبية والوسطى وأفريقيا .وفى بلاد مثل اليونان أو اسبانيا حيث لا زالت توجد مظاهر معينة من سمات الحضارة الغابرة تحدث تأثيرا قويا يتحدى الزمن .

ان نمو الحرف فى المجتمع كان دليلا على تهذيب الحس .. وهو محرك للانسانية وعامل على نضجها وهو شاهد على جهود الانسان من اجل اضفاء الرقة والرشاقة على وجود انسانى خشن وممل .

والحق أن سمو الانسان عن الوجود الحيوانى الخشن يظهر من تطلعه الى شىء أكثر من مجرد الرضا باشباع احتياجاته كمخلوق وتحقيق راحته ، هذا التطلع الذى وجد التعبير الطبيعى عنه فى الحرف . وفى البداية أخذ الانسان البدائى فى تزيين أدوات استعماله اليومى ثم أسلحته ثم ملابسه ثم شخصه ثم البيئة المحيطة به . وأصبحت الجدران القاسية الخشنة التى تحدد كوخه لوحات تزدهر عليها الصور . أما أسلحة الموت وهى ، عنصر استراتيجى هام مثل القوس والسهم فقد أصبحت مزينة بالزخارف ، واتخذت جرار الماء أشكال لطيفة . وابتكرت التصميمات المغرية لأوانى المطبخ الدنيوى .. وهنا نرى الوظيفة تتحول الى فن والشىء المألوف الشائع يصبح مبجلا وباعثا على البهجة . وبالتدريج أصبحت رسوم الحائط وزخارف أسقف الاماكن المقدسة التى تقام فيها الاحتفالات أو التى يتناول فيها الطعام وزينة عتبة الباب وواجهة المنزل كلها أصبحت أعمالا شعائرية هادئة .

ولم يعد هنا جانبا من جوانب الحياة بالغا ما بلغ من التواضع ومن عدم الاهمية ليس له الحق فى ادعاء الجمال والقداسة كعلامة على فأل حسن.

ان استخدام أدوات معينة لمناسبات معينة سواء أكانت ملابس أو مجوهرات أو أوانى ..الخ كان يراعى فيها ابراز قيمة معينة تحقق مستوى عال يمنحها الاحترام حتى فى الحياة اليومية . واستخدام هذه الأدوات معناه فيض دائم من الخلق وروح مستمرة من الحياة والتجديد مما يطرد الرتابة والملل .

وفى كثير من البلاد على سبيل المثال كان اضفاء الجلال على بعض الاشياء يقتضى أن تصنع هذه الأشياء خلال مراسم احتفالية . واحتفال الشاى فى اليابان مثال طيب ، فهو يتطلب اقامة سرادق خاص يهيىء جوا معزولا عن ضجيج الحياة اليومية وكل ما يحيط بها . كذلك يتطلب استخدام فناجين الشاى الخاصة به بما يستتبعه من صناعة خزف خاص . ومع أن الافكار التى كانت تستهدفها هذه الاحتفالات وهى الاسترخاء وتأمل الجمال والاتحاد بالطبيعة الا أن هذه المثل وحدها لا تعد كافية لتحقيق الغرض المستهدف كاملا ما لم توصل بحياة الانسان اليومية الملازمة له ومن ثم اقامة مراسم الشاى . وحيث تكون الأرض جافة تحترق بلهيب أشعة الشمس كما فى الصحراء والحياة عبوس قاسية . والموارد قاحلة حينئذ يبدو أن الناس ينشدون التعويض بالاسراف فى الألوان والخصوبة فى الأشكال خالقين احساسا بالرخاء والفخامة من خلال حرفهم . وتتميز الأدوات المستخدمة بحيوية تأخذ بالألباب ، والملابس بربيع يخطف بالابصار، الا أن كل هذا يذوب فى احساس بالراحة والسكون الذى يشبه سكون الغسق وهو يرخى سدوله على الأرض المكدودة ، وتمتزج العاصفة بنوع من السكون أشبه بسكون منتصف الليل . ان الذى يتشكل فى الحرف هو الاحاسيس الممارسة فعلا لا تلك التى تناشد الخيال . لأن هذا العمق والحيوية لا يمكن تقديمها فى الشكل الحرفى الا اذا انساب التعبير من الداخل كحقيقة داخلية . والحقيقة التى ينبغى وضعها فى الاعتبار دائما أن الحرفة ليست مسألة انتاج ميكانيكى وانما هى عملية خلق لا تنفصل عن عملية الانتاج حيث يتحد المصمم والمنتج فى كل واحد على العكس من رسم التصميم فى الاستديو بعيدا عن الشىء الذى يصور .

والحق ان مغريات الحرفة تكمن فى هذه الحقيقة كما لو كانت تضمينا سحريا لشخصية الفنان فى العمل منذ بدايته حتى يأخذ صورته النهائية .

وقد يقول البعض انه ليس هناك شىء اسمه حرفة من أجل الحرفة فحسب . ان الحرفة ليست تمرينا للذهن حيث يتوصل الفنان الى خلق شكل داخل استديو منعزل ليصبح مفخرة مقصورة على فرد أو مؤسسة . فالحرفة تنبع من جوع الانسانية العميق وعن طريق استعمالها وتوزيعها من خلال الأسرة أو الجماعة توظف فى خدمة المجتمع . والحرفة ليست معنية بالأفكار

والمشاعر الذاتية بقدر ما هى معنيـــة بالأفكار والمشاعر الموضوعية .

والحديث عن احتيـاج الانســـان الداخلى للجمال قد يقتضى منا أن نفرد له مبحثا قائمـا بذاته يشرح سبب اللذة وما نشعر به من أشباع يحققه وجود المثير وما يستتبعه من استجابة تخلقها رؤية أو ملامسة أشكال معنية . وكذلك تفسر المشاعر التى تجيش بداخلنا حيال رؤيتنا للألوان والخطوط الايقاعية والتى يبدو انها تنساب حتى من الاشياء الجامدة بينما هذه الاشياء ثابتة تتشبث بالارض فى عناد .

ان الجمال الكامن فى الأشياء المحيطة بنـا يمدنا براحـــة بصرية واحســاس بالتوازن وبالاسترخاء . وفى الحرفة نجد أن الذات تتحد بالشىء ليس بالتجاوب العاطفى وحده وانما لأن الحرفة امتداد حقيقى لذاتية الفرد امتدادا نابعا من حاجاته الطبيعية والسيكلوجية .

ان الحرف تخلق تقديرا غريزيا للجمال بدلا من السعى وراء الجمال عن طريق الوعى . وهى تتطلب تحايلا وفهما للتكوين كأى عمل فنى . أن توحيد استخدام الشكل والخطوط المنحنيـــة وتجنب اللغو والفراغات المحرجة بملئها بشىء مناسب يبرز التناقض مع أكثر الأجزاء زينـة . وابراز الأجزاء الأصغر بمهارة لتوضيحها وايضا مزج وابراز البهاء والنعومة فى الظل والنور . أن الحرف تحاول أن تعبر عن شىء أكثر من المظهر المرئى وأن تكشف عن عنصر يبدو مستخفيا فى أعماق حقيقة هامة وليس هدفها هو عمل نسخة مكررة وسهلة وهو الطابع المميز لكل الثقافات القديمة .. ومن هذه الناحيـــة كانت الحرف ترفض على أساس أنها خيالية ، كما تعزى الى نقص المعرفة بالمنظور . ولم يفطن الناس الى أن الحرف الشرقية كانت تعبيرا عن الارادة وتحقيق القصد بعيدا عن الغموض المعتم الذى ينجم عن التعلق بمزاج عابر .

والصانع ينشد الايقاع فى حياته واللون فى تكوينه والتناسق فى شكله وذلك لكى يصـنع شيئا له وظيفـة وفى نفس الوقت يمنح البصر متعة . وهنا تتحرك الخامة والتعبير عنها وتتوازن فى اطار المجال المغناطيسى للعمل .

والحرفة خلق محلى من عمل الناس العاديين ، وهى جزء من مسيرة الاحداث فى الحياة العـادية فهى ليست مبتورة عن المجرى الرئيسى للحياة ، حيث تنشىء الجماعة ثقافة نابعة منها ومنبثقة من جريان حياتها المستمرة والطبيعية المحيطـة بها . والجماعة تتصرف كشخصية واحدة بما لها من نشاطاتها المشتركة كاستجابة للمناسبات العامة ، والحرف معالم تشخص فى مواجهـــة تتابع الازمان وتغير المواسم .

ان الثقافة تنسج خيوطهـــا القوية الخلاقة المتألقة من ملايين المنابع التى تمثـل التراث والذكريات المليئة بالأغانى والأشعار والاساطير والخرافات والأقاصيص . والحكايات الخياليـة المحلية ، ومن لب ومادة وجود النـاس اليومى ومن قلب مستودع الطبيعة الزاخرة . انها ثمرة حياة بطيئة الايقاع وتعويذة تجلب الصفاء كنقيض لضوضاء عصرنا الآلى . وان نتاج هذه الحياة له حيويتها ويحمل السمات الخاصة بهـا من حيث انها تعبير مباشر عن الصانع مع تأكيد ماهر على الجمال الوظيفى وذلك فى الوقت الذى لا ندرى فيه شيئا عن صانعها المجهول وهو عنصر هـام جدا لأنه نقيض صارخ لعصرنا الراهن حيث تنتشر التوقيعات والشهرة والاعلانات .

ومن الواضح أن الاسم لم يكن ليضيف شيئا الى قيمة العمل وأن الجمال كان ينشد كغاية فى حد ذاته وان خدمة المجتمع كانت مبعث رضـا مطلق . ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصـدد اهمية مركز الصانع والضـمانات الممنوحة له للحفاظ على الحرف وضمان استمرارها وحمايتها من الانقراض بسبب عدم الاستقرار أو الشلل الناجم عن انعدام الاحساس بالأمان .

وكان مجتمع التوجيه الحرفى يقـــوم على العلاقات الشخصية وليس يملى الاتفـــاقات المكتوبة والمنافسة . ولقد رسخت الحرف بنوع خاص من المثالية لم يصاحب بالطبيعة الحـرف الصناعية . فالعمل الحرفى ليس مجرد عمـل تجارى وانما هو عمل اجتماعى وتضفى اللمسة الانسانية شيئا ما على الجزيئات التى تتجمع فى الحرفة حيث تتشبث ببعضها وتمتزج بما يشبه مغناطيسية الحب التى تجعل كل قطعة تبحث عن الاخرى لتصنع ميلادا جديدا فى شكل جديد، وذلك على العكس من الضغط والضوضاء اللذين تمارسهما الآلة الغشوم حيث تبـدو الجزيئات ضائعة ولا حول لها ولا قوة . وبهذا تكون المثيرات الجمالية التقليدية أكثر قدرة على اضفاء اللون والنعومة على وجودنا المعاصر .. وهى على العكس مما ينطوى عليه وجودنا المعاصر من الجفـــاف والعبوس وضروب الحرمان وأشكال الرفض . وتقول كتب الشرق القديمة أن أيدى الصـــناع

عندما تكون **مشغولة** بصنعة ما فان هذا العمل غالبا ما يكون شعائريا ، فالآلات ما هى الا امتداد لشخصية الصانع للوصول الى ما وراء حدود قدراته الانسانية . وبهذا يكون الصانع قد زاوج داخل وجوده بين وظائف كل من المتخيل والمنفذ. وهو بالنسبة لمجتمعه المظهر المادى للهدف الخلاق . والعروة التى لا انفصام لها فى التقاليد والتى تجمع كل من المنتج والمستهلك فى داخل النسيج الاجتماعي . ان السمتين المميزتين للحرف وهما القيمة الجمالية والقيمة الوظيفية تتكاملان ، فالمنفعة ليست منفصلة عن الزينة والزخرف ، وحتى عندما تكون الحرفة مبنية على التقاليد فان التقليل من اخطار الركود يتم عن طريق تحرير كل سلوك انتاجى من فيه التقليد وربطه بتيار الحياة وجعله مظهرا ديناميكيا لمجهود الانسان من أجل التعبير عن المشاعر والاهتمامات الانسانية الكلية . وعلى الرغم من توارث الحرف وأن الخلف يتلقفها من السلف الا أن وراثة المهارات الصحيحة لا يمكن لأحد ان يدعيها ، وعلى العكس من ذلك هناك تأكيد على دور التعليم المناسب وتوفير البيئة الصالحة لتنشئة الأجيال الصاعدة ، ويتعلم الصانع الصغير فى دكان الاسرة التنقيبات كلها كفترة تلمذة من خلال علاقته المباشرة مع الانتاج الاساسى ومعرفة مشاكله بالتمرين فى بادىء الامر وكليته فى الحقيقة يكون معنيا بنفس الدرجة بتعلم الميتافزيقا ومعرفة القيمة الجوهرية للاشياء أى انه يكون معنيا باختصار بتحصيل الثقافة .

ولم تكن المدرسة معزولة عن الحياة انواسعة ففى ظل هذا النظام يتعلم الطفل القليل من الواجبات كجزء من نظامه اليومى يلتقط المهارات كما يحصل على المكونات الاخرى لاسلوبه فى الحياة . وبذا تكون المشاكل حقيقية وليست مصطنعة لأن هدف التعليم كما هو معروف تفتح الشخصية بحيث تصنع الحياة الكاملة . اما الالهام الذى ينقل المهارات والكفاية فلا يمكن تدريسه ، وانما هو ينمى بممارسة التجارب . وهذا الأسلوب ينشىء علاقة خاصة جدا بين المعلم والطالب ، علاقة حميمة تربط الاثنين فالأخير ينظر الى الأول بوصفه معينا ينهل منه المعرفة ويتمثل منه الحقائق الكبرى . أما المعلم فهو يلقن التلميذ من خلال تصرفه الشخصى تماما مثلما يعلمه من خلال الدروس ويحظى التلميذ بالعطف والرعاية اللذين يوليهما المعلم لاسرته وذريته . والمشاركة فى المشكلات والتجارب المختلفة تعد اسهاما حقيقيا فى آراء وتكوين شخصية التلميذ. وفى مجتمع الحرفة **يعد رئيس الحرفة قائدا**

اجتماعيا وكيانا مهما فى المجتمع .والمعلم لايحتفظ بسر من أسرار المهنة يخفيه عن تلميذه .. وهذا الشكل من أشكال التنظيم يجعل من الحرفة شيئا حيا ويضف على القواعد السليمة قيمة ومقاما اجتماعيا والمعلم يشجع التلميذ على ان يتفوق عليه ويفخر صادقا لأنه وهب تلميذه السمو والتفوق .

وفى المجتمعات التى لاتزال تتقبل الحرف ولاتزال الحرف تحظى بمنزلة رفيعة فيها ، يحدث تبادل حر للآراء بين الحرف والفنون الجملية ويتفاعلان . وبالمثل يصنف الشخص الذواقة كشخص صاحب موهبة له نفس حساسية الشخص الخالق ، لذلك فان التذوق مساو بصورة ما للخلق ، لأن الشخص الحساس يساهم بنفس الانفعال والابتهاج **عندما يعبر مثلما يخلق تماما** . وهذا المفهوم للتذوق يعد جزءا مهما وسليما فى عالم الحرف . وذلك فضلا عن أن الاصرار على توفير الذوق السليم يضمن مستوى راقيا على الدوام بكل الحرف والفنون . والفنون .

حتى الطين المحروق العادى فانه يظهر القوة فى العضلات فى الوقت الذى يظهر فيه تدفقا فى الخطوط كأنما ليبرهن على أن الارض لبست حامدة دائما لديها ايقاع ديناميكى يظهر على شكل فيضان خلال عمليات مستمرة . **ان الحرفة تعنى غرس المودة مع الحياة الانسانية والخلق والعطف على كافة الاشياء الحية وتحقق الوحدة الاساسية بين كل مظاهر الحياة من خلال الاشكال المتباينة .**

ان المجتمع الذى تسيطر عليه الصناعات الميكانيكية يميل الى تمجيد الكفاية على حساب مواهب الخلق وذلك على الرغم من ندرة المواهب التى هى اثمن من وجهة النظر الانسانية . وعلى هذا الأساس فان الطاقم الادارى يتمتع بأوضاع أفضل ومرتبات أعلى وهو بصفة عامة يعد أكثر أهمية من الحرفيين المهرة . وليكن معلوما لدينا أن التركيز الزائد على التقنيات التى تضاعف من السرعة وتزيد من الحجم الكمى مع انقطاع صلتها بالعقل والخيال قد تتسبب فى أن نخسر هذا الشعور بالاعتزاز الذى يحفز النشاط الخلاق فى الانتاج الحرفى . وكذلك فان الاهمية القصوى التى ترتب على دور الحقائق فى مجال التعليم قد تستنفد كل الهام وتترك الحياة مسطحة تماما بحيث لا تستطيع ايقاظ اى احساس بالدهشة فى الصغار . ان مثل هذه المبالغة فى التركيز

يمكن أن تخلق مشقة فى التخلص منها كما هو الحال مع الخرافات التى يخلفها الخيال . وقد سبق لنا مرة أن آمنا بأن الشخصية الكاملة تقتات على مثل يقام عليها صرح الحياة .. وفى العصر الذرى ربما تتضاءل فرص الحياة أمام هذه المثل . وذلك فضلا عن أن اختراع المزيد من الماكينات الحساسة والآلات الميكانيكية يكون على حساب الانسان بصورة ما .

والاتجاه الآن هو منح الأفضلية للآلة . وفى عالم يتزايد فيه تشابك الحياة مع بعضها ويسير نحو سيادة الأهداف المادية التى يتم انجازها خلال عمليات ميكانيكية شديدة التعقيد فان دور الانسان من المحتم أن يشحب ويتقاص . وعلى الانسان حينئذ أن يعوض بالوسائل المصطنعة . ان المفهوم الحديث عن بناء الشخصية ينبع على نطاق واسع من سيطرة عصر الآلة. والشخصية اليوم تبنى بنوع من العقائد . ويصل النشر على أوسع نطاق ومن خلال الايماءات والاشارات العملية اذ هذه الغايات : البس الصنف الصحيح من الملابس ، استعمل هذا الصنف من المكياج، استخدم النوع السليم من العطور للمساء . وبالتأكيد فان هذه التوجيهات لا تساعد على ازدهار الشخصية .

وتنتقص كثرة الآلات الاتوماتيكية مما كان يطلب من الانسان ويرجى منه من عمل . وطالما ان الانسان متداخل مع عملية التسيير الآلى فعليه أن يتكيف مع الآلة بصورة متزايدة فتضيق الفرص الفردية فى الاختيار واتخاذ القرارات وفى المحصلة النهائية تترك الطريق مفتوحا أمام استبدال الانسان بالآلة .

وتسير الوحدات الكبيرة فى طريق الاتساع نحو وحدات اكبر واكبر أما تركيز الآلات فقد أصبح أشد ثقلا . وفى خضم هذا الطحن الهائل تتقوض الشخصية الانسانية ما لم تتوازن بنظام انتاجى مصاحب ومشابه لنظام الحرف .

والمرء يصبح واعيا بالتدريج لمسألة انخفاض قيمة المستويات فى عصرنا الراهن بالمقارنة الى عصر الحرف . اما أذواق الناس فالذى يقررها هم الآخرون فيما نسمى بالموضه اكثر مما تقررها قيمة الانتاج الذاتية أو جدارته وبالمثل فان متانة الانتاج أو قدرته على الاحتمال لا يصبح لهما اعتبار هام .

وعلى العكس من ذلك تساهم الحرفة اكثر فى وظفة الكائن البشرى السامية .. هذا الكائن الذى لايعد اطارا جسديا فقط وانما هو مزود بمواهب خلاقة .. والمجتمع لفى حاجة لمن يذكره دائما بهذه الحقيقة وبالحركات السليمة التى تخلق التوازن والتى تمثلها الحرف دائما بالطبيعة . ويمكن أن يكون البديل بالنسبة لأغلبية الناس بكل بساطة هو شكل من أشكال الهروب . هروب من الملل وضغط الانتاج الكبير الخانق . وفى مثل هذا الجو فان الناس تميل الى أن تشغل نفسها بمهام لا رسالة لها ولا وظيفة تؤديها . ويكون الناس مستعدين فى ذات الوقت للانجذاب الى أى شىء جديد وبسبب جدته هذه فانه يثيرهم بدون اهتمام أو تميز لقيمته الحقيقية . وينبغى علينا الا ننسى ذلك بينما يقتحم العلم عالم البعد الرابع وتقتحم التكنولوجيا آفاق الفلك الواسعة ، بينما الفرد يبدو مضغوطا داخل هذا المجتمع التكنولوجى فى بعد واحد فقط . ان ما يمارسه الفرد من مسئوليات لتافه وان قدرته على اتخاذ القرارات معدومة . فجزء صغير منه هو الذى يتصرف فقط وذلك على العكس من الحركة التى تحتوى الفرد بأسره وتربط الذهن بالمادة بوظيفة معينة من أجل هدف معين . وبينما يعطى عصر الحرف ايقاعا زمنيا أبديا ، فان العصر الحالى يندفع بسرعة فلكية . وعلينا على ضوء هذا الوضع أن ننظر الى قيمة الحرف وعلاقتها بالمجتمع المعاصر .

وللحرف دور خاص ومغزى خاص فى خلق البيت . البيت بمعنى كل جزء من البيئة المحيطة بالفرد بمعناه الشخص الحميم وبما يميزه عما هو مؤقت أو نافع . وعندما تغتصب الآلة الجانب الجوهرى من عمل الانسان فلا يمكن منع ذلك من أن ينعكس على البيئة اللصيقة به . والارتباط المباشر بكل ماهو أصيل وصحيح فى تأثيث المنزل له تأثير مباشر علينا كما هو الحال فى الرسم الأصيل والمخطوطات الأصلية والذخائر الأثرية . ومهما بلغت قيمة المستنسخات ومهما بلغ من اتقانها فانها لا يمكن أن تساوى الأعمال الأصلية فى قيمتها . وهنا يشعر الانسان بكل الفروق القائمة بين العمل الفنى وعمل الآلة .

ولكن لا ينبغى علينا ونحن نتمسك بالحرف أن تنطوى على رفض الآلة رافعين دعوة انفعالية تنادى بالعودة الى الانتاج اليدوى .

والحقيقة أنه توجد علاقة أساسية بين الأداة الصغيرة والآلة الكبيرة . واذا فشلنا فى أن نقيم المسألة تقييما سليما ولم نفصل دور كل منهما فى مجاله الخاص والذى لايزال يتيح للمجتمع فرصة الاقدام على الاختيار ، فاننا نكون قد اتجهنا الى الطريق الخاطىء .

ولن يكون هنـــاك خطر من أن تقلل الآلة من شأن الانسان . ان التقـاليد تحترم الحـدود الطبيعية للحرفة ، والانسجام الذى ينشأ بين الحرف والمواد التى تستخدمها والآلات التى يستعملها واحساس الحرفى بالزهو لمـا يخلقه والمتعة التى يستشعرها من جراء الكمال الذى يحققه عمله عندما يكتمل ، كل ذلك يشد من أزر الصانع . ومن أجل هذه المعرفة المدخرة فى الحرف تكتسب ذلك الوضع الثابت فى نظامنا الاجتماعى . والحقيقة المؤكدة أنه حتى وسط هذه الغابة المتنامية من الآلات بايقاعها السريع والتى هى ابعد من أن تنتهى ، فان الحرف تظهر من جديد فى مركز اتضاح الرؤيا للعالم كشاهد على أنه فى داخلنا ينبغى اشتياق داخلى لأن نستخدم أيدينا وأن نحس بلمس الأشياء التى يبدعها الفرد .

ان الحرف **تجسد قيما معينة** وتبرز اعماق التجربة المنبثقة عن التعبير المباشر والذى يختلف تماما عن العمل الخارج من الأستوديو . ولهذا السبب فان الحرف شكل معترف به بالنسبة لهؤلاء المختلين عقليا والمرضى عصبيا ، انها مصدر الايقاع والاستقرار فى الحياة وحتى العمل الشاق الذى يؤدى بايقاع يصبح محتملا أكثر . وبذلك تكون المشكلة التى تواجهنا ليست هى مشكلة الانسان فى مواجهـة الآلة وانمـا كيف خلق الانسجام والتنسيق بين الاثنين وتنظيم دور كل منهما كل فى مجاله المناسب .

والشعور بالحاجة الى الحفاظ على الحرف وتنميتها أمر حيوى حتى بالنسبة لهؤلاء الذين تشغلهم اهتمامات أخرى . لأنها تتيح لهم دوام الاتصال بجوانب ثقافتنا التى تتميز بالحـرف وتتيح لهم استيعاب بعض جوانب رشـاقتها ورقتها . والحرف ذات أهمية بالنسبة الصغار على وجه خاص فهى تتيح لهم تنمية قدراتهم وبعـد الموروث من التراث الحرفى زاخرا حافلا بالمتعة وغذاء الروح .

وسـيظل الفن وثيق الاتصال بالاستعمال اليومى طالما ظلت الحرف موجـودة تنبـه المشاهدين الى هذه الموارد الثقافية . والحرف أيضا حيوية خاصة كاستجابة انسانية مباشرة للاحتياجات الانسانية المباشرة . وكما قيـل فان الحاجة الي الطعام تتطلب أن تشبع أنفسنا بصنف جيد من الملاعق تماما مثلمـا تتطلب ان نشبع أنفسنا بالطعام الذى يؤكل . وبذلك تكون للحرف صلة وثيقة بفهم الاحتياجات البشرية التى تخدمها منتجاتها التى تخلق معنى وجدانيا يسير مع اتجاه الحياة أكثر مما يسير ضدها . وهو معنى مفتقد فى نظام تجميع قطع المنتجات الصناعية . وفى الحرف يكون الانسان فى كامل سيطرته وبامكانه اتخاذ القرار الخاص به عند أى نقطة من النقـط . أما فى المؤسسات ذات الآلات الضخمة فان العامل يكون أكثر خضوعا لجمود شكل خارجى وضغوط داخلية تفتت نفسه الداخلية الباحثة عن التحرر .

نفس الحقيقـة التى تقـول انه فى العصر المعقد جدا الحديث تتجه الحاجة الملحة الى التعبير عن نفسهـا بالنزوع الى الماضى السحيق بكل ما يمثله من براءة وبساطة فى محاولة لغمر وجودنا بالعذوبة الفياضة .. وهذا دليل ساطع على الدور المساعد الذى تقوم به الحرف .

وفى ظل الضغوط الاجتماعية يطمس مدعى الموضة والسلوك المصطنع جوهر الاشياء . ولقد قيل بحق أن فضـائل الزرع تكمن فى بذرته وشكله يتحدد من غرسته الأولى . ووظيفـة الحرف ليست ترفيهية أو غير أصيلة أو بلا غرض فى الحياة أو منفصلة عن الوجود الداخـلى للمجتمع وانما هى تكثيف للحياة محركة للنبض ومسرعة لضربات القلب ومريحة للعضـلات ، وباختصار فانها تستولى على الاحساس بطريقتها الطبيعية فى التعبير .

والحرف ليست تقليدا شكليا للطبيعة وانما هى فى حقيقتها تساعد على اقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة ، وبصورة ما فان الحرف تعلمنا ما الذى نبحث عنه وكيف نراه .

وللأشكال الحرفية جذور **فى التربة** كمـا أن لها جذورا فى **خيال الصانع** ، ولقد أصبحت تعبيرا مباشرا ومخلصا عن الشخصية وعن حياة الناس . وعلى ذلك فان لها لغتها الخاصـة . وكما يقول المثـل السائر « الموسيقى عنـد الموسيقى أكثر بلاغة من الحديث » .

وفى عصرنا الراهن حيث تتعرض الحـرف للكثير من الأخطار فان هناك مسئولية خاصـة تلقى علىعاتق محبى الحرف . فالحرف لا تحتاج للاعتماد على التراث تمام الاعتماد لأن الحيـاة تتحرك وأساليب الحياة تتغير بدافع العادات والتقاليد .

ومع سريان تيار الحياة تظهـر علاقات جديدة وتنشأ تقاليد جديدة .

الا أن هناك قيما معينة لا غنى عنها للجنس البشرى .. والحرف تحافظ على هذه القيم وعلى الصناع ومحبى الحرف الذين ينهلون من هذا المعين الدائم للالهام والتجربة ذلك المعنى الخالد لتحقيق الذات ، على هؤلاء مهمة مقدسة .. مهمة الحفاظ على الحرف . وهناك تبادل وتفاعل وتأثيرات تحدث فى مجالات كثيرة . وتهفو نسمات منعشة بسبب هذا التفاعل مما يؤثر على الأرواح المكدودة أن القرون الطويلة من تحكم بلدان فى غيرها سياسيا واقتصاديا قد ذهبت ريحها وحل محلها تحقيق متزايد للاخوة الانسانية ووحدة المصير . ولقد حافظت المناطق الأقل تقدما صناعيا على الكثير من التراث الحرفى الى جانب تراثها وتقاليدها الأخرى . وتأخذ الحرف فى هذا البلاد مكانها الصحيح بعد أن تتحرر هذه البلاد من الضغوط القديمة وتتنفس الحياة . والنتيجة هى تزايد الادراك لأهمية اسهام الحرف فى دنيا الثقافة . كذلك صحت شعوب البلاد الحاكمة سابقا على ادراك وتقدير للمواهب والكفايات التى تتمتع بها الشعوب التى تحررت حديثا .

واليوم فان الكثير من الكبت الذى كانت الدول المتقدمة صناعيا تمارسه قديما على الشعوب الأقل تقدما قد اختفى مفسحا الطريق أمام فهم اكثر وتقدير اكثر لذكاء وحساسية هذه الشعوب .. وهناك أيضا ادراك لأن أسلوب الحياة القديم لا يمكن التخلى عنه تماما وكأنه بعض نسيج العنكبوت .. فهو بالنسبة للجنس البشرى العطوف يكشف عن سحر رقيق لم يشر اليه أحد من قبل تنطوى عليه الأساليب المكبوتة ذات القيمة الدائمة والمعانى الحية . ويقول اناند كورمارازوامى المفسر العظيم للفن والحرف الشرقية انه منذ سنوات مضت عندما كانت ظروف ما قبل الصناعة هى السائدة كان على عامة الناس أن يقبلوا الفن الجيد ، والرسم الجيد ، والتلوين الجيد مجبرين لأنه لم يكن يتاح أمامهم وجود شىء سىء . أما الآن فقد وضعت وسائل الانتاج الكبير الميكانيكية البسطاء وعديمى المعرفة الجمالية تحت رحمة هؤلاء الذين ينشدون أقصى حد من الربح . لقد أتى زمن الاختيار . ان الذوق الجميل والعرض الأوسع فى معايشة الجمال عن قرب لا ينبغى أن تكون امتيازا مقصورا على القلة ، وانما ميراث جماعى للكل . وهذا ما ينبغى أن تعلمنا وتمنحنا اياه الحرف . لقد تقاطع الطريقان تقريبا .. ان العلم الغربى لم يعد ينظر اليه كآلية وانما أصبح يتطلب أيضا شيئا من الفلسفة .

وقد أصبح دور الحرف فى **اقتصاديات الدول النامية** موضوع اهتمام العالم بأسره .. ووجه الاقتصاديون فى جميع أنحاء العالم انظارهم وتجاربهم نحو هذه الدراسة . والحق أنه قد أصبح واضحا أن النظرة العاطفية للتراث وحده لن تكون مفيدة لجهودنا من أجل اضفاء المعنى والحيوية المعاصرة على النشاطات القديمة . ان المطلب الحديث للجمال يعتبره مكملا للفائدة ومن جديد نرى أن مفهوم المنفعة ذاته قد تغير بسبب التحول الذى طرأ على أحوالنا الفكرية وعلى عاداتنا المعيشية وعلى بيئتنا .. ونفس التشدد فى المطالبة بنقاء المواد وبسلامة الشكل لم يعد موجودا الآن بظهور السبائك الرخيصة حتى فى المجوهرات والحرير الصناعى والمركبات الصناعية الكيماوية مثل البلاستيك وانتقل الاهتمام الى ما هو أرخص . وبالمثل فان الاصرار على طول الاحتمال قد حل محله تطلب تنوع أكبر . ان الذوق الحديث قلق ومهيأ لتغيير وتبديل الأصناف بسهولة أكثر وبسرعة أكثر .

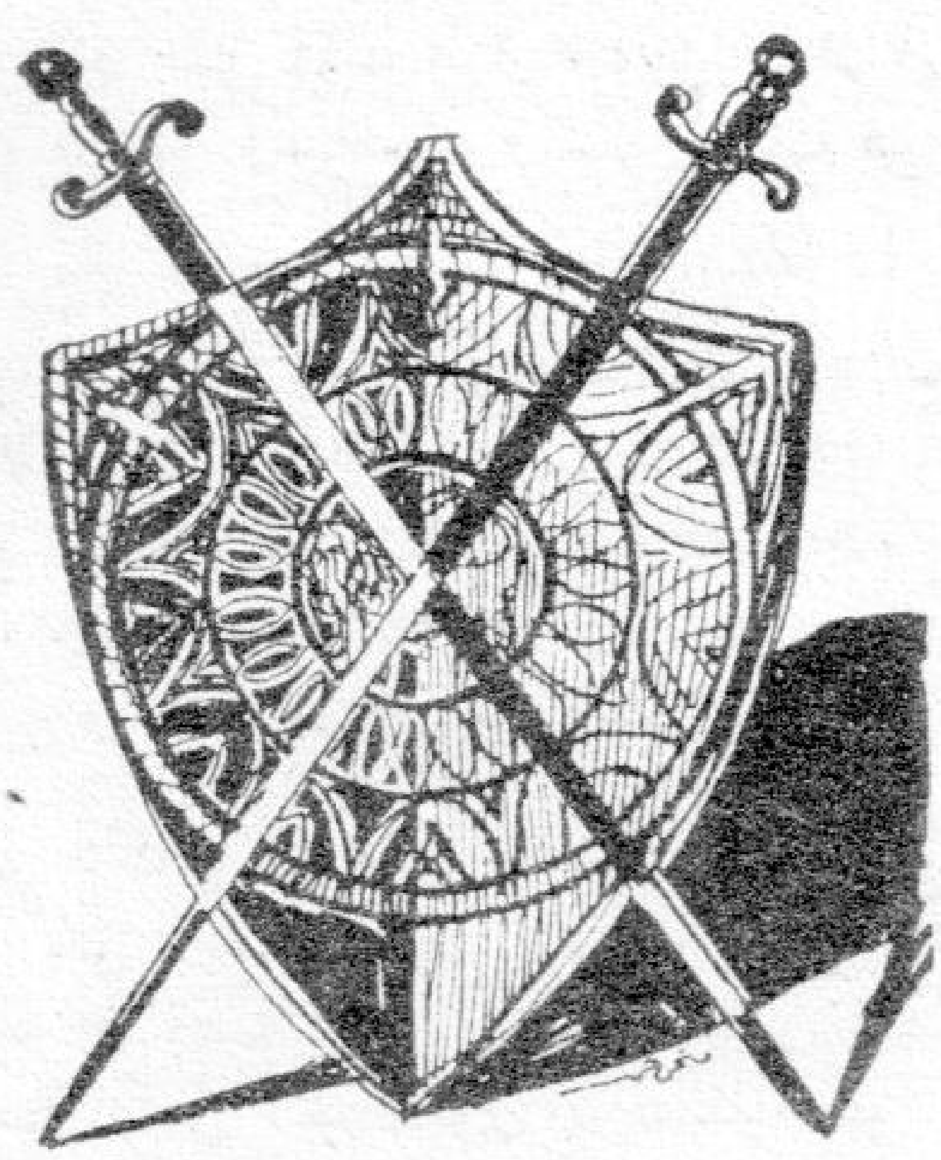
وبناء على ذلك ستدعو الحاجة الى حساسية كبيرة وتناول دقيق وصبر بلا حدود ومثابرة بلا ملل وذلك قبل أن يتهيأ للحرف أن تلعب دورها الملائم فى المجتمع المعاصر . ان على العامة أن يتحملوا هذا التراث الانسانى العظيم فى عصر تغيره وليتذكروا أنه على الرغم من أن ميلاد هذا التراث وازدهاره قديم فى عصر آخر ونمط من انماط الحياة وايقاع مختلف تماما .. الا أنه مع ذلك يحمل شيئا خطيرا جديرا باهتمام الى العالم المعاصر . ولايوجد هناك شىء خارق فيما يختص بالحرف . فأنت لن تستطيع أن تعثر عليها فى الأبنية الضخمة وأضواء اللمبات ذات ملايين الشموع . فمعظمها ينبغى أن نقوم نحن بالتنقيب عنه فى الأركان المجهولة والأكواخ المتواضعة . وعلى الرغم من اهتمام الملايين بالحرف فى جميع أنحاء العالم الا أن الحرف لم تحظى بتركيز واسع فأدواتها متواضعة غير متباهية ولا يمكن بناء عليه أن نقيس أهمية الحرف على ضوء المركبات المتقدمة أو الآلات الانسانية الحديثة . ان أهميتها تكمن فى انها تتحدث بلسان عصر كان فيه الجلال يكمن فى الصمت والجمال يكمن فى الاستخفاء والرهف .

((ترجمة : نجلاء حامد))

حول قصة حمزة البهلوان

غريب محمد غريب





المتتبع لدراسة « **حمزه البهلوان** » يجد أنهـا ليست سيرة شعبية ـ قياسا الى السيرة الهلالية على سبيل المثال ـ وانما هى بالدرجة الاولى ابداع قصصى صدر عن أديب أفاد من السير الشـعبية الاخرى افادة بلغت حد النقل الحرفى لعبـارات كامله ، خاصة فى وصف المعارك ، بين بطل وبطل أو بين بطل وكوكبة من الفرسان ، أو بين فريقين متخاصمين .

وواضح أن القاص ارتفق على «**ألف ليلة وليلة**» فى طريقه استغلال العناصر والجزئيات أو المحاور الرئيسية ، وذلك من مثل الأم المنقذة ، أو الذائدة عن ولدهـا « البطل » مثـل « أم كان ما كان وياسمينة أم أصلان ابن علاء الدين أبى الشامات» ـ فى الليالى ـ ومثل « طـوربان وابنهـا » فى سيرة حمزة البهلوان ، وان كان دور الأم هنا أكثر عمقا وأهمية منه فى ألف ليلة وليلة .

كذلك التضحيات البشرية ، ففى الليالى نجد الشيخ المجوسى يختطف المـلك الأسعد تمهيـدا لتقديمه قربانا « **لما يأتى عيد النار** » وفى حمزة البهلوان نجد بختـك يختطف حمزة ومن قبله مهردكار وطوربان وابنيهما تمهيدا لتقديمهم قربانا للنار فى « عيد النيروز » .

كذلك أكـلة لحـوم البشر ، والجن والمـردة والشـياطين والغيـلان ، والأشياء المرصودة والمطلسمة والكنوز وضرب الرمل ، والدور الكبير الذى تلعبه الأحلام فى الحدث والحـركـة .. الخ

وطبيعى أن تكون قصة حمزة هى التى أفادت من الليالى بعد اكتمال حلقاتها ، وليس العكس .

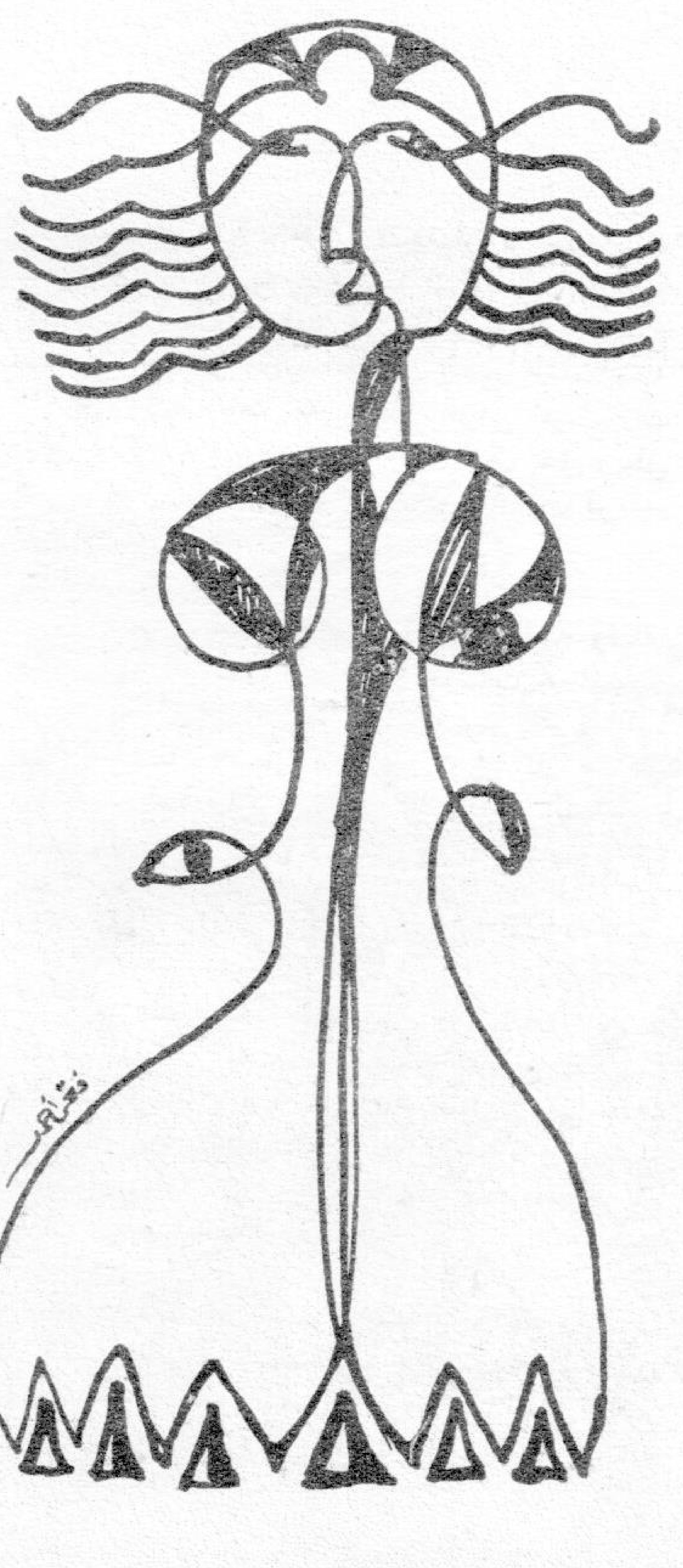
وأفاد مؤلف حمزة البهلوان من قصـة فتوح اليمن الكبرى المنسوبة للبكرى ، فهى تتقدم سيرة حمزة ولا شك . ولقد أشار ابن كثير الى قصة فتوح اليمن ، وسـيرة عنترة العبسى ، ودلهمة والبطال ، على أن ذلك وضع بارد وكذب وافتراء وتخبط فاحش ، وخص قصة فتوح اليمن بالقسط الأكبر من غضبته ولعناته ، فما تتضمنه من أخبار عن الرسول والامام على ـ وبعض الصحابة ـ مما لا يروج الا على غبى ، أو جاهل ردى ..

وليس مصادفة أن صفحات كاملة من سـيرة حمزة ، يمكن ارجاعها الى صفحات بعينها من فتوح اليمن . كما أن هناك مواقف وأحداثا وشخوصا تتكرر فى سيرة حمزة . من ذلك المـلك الوثنى «الفراش» يقابله فى فتوح اليمن «الرب الفراش» والأعداء يلبسون حمزة جلد الجاموس حتى يتلبس عليه تمهيدا لقتله ، وهم كـذلك فى فتوح اليمن يلبسون الزبير جلد الناقة تمهيدا لقتله ، ثم نجاة كلا البطلين .. والفارس معديكرب يمتطى فرسه الخطاف ثم يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه الرسول فى لحظات ، وكذلك حمزة البهلوان يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه النسيج الشافى الذى صنعه الكاهن مهرورا للحكيم سليمان .. وفى فتوح اليمن يطارد المسلمون رأس الغول فى سبعة أودية فتزداد المطاردة خطورة ، كذلك بديع الزمان ابن حمزة يطارد اصتنبرخام فى ست أودية مهلكة .. والأخوان من الأعداء يقاتلان فيؤسران

وهما بطلان مثل عابد النار وعابد الدار فى فتوح اليمن ، وبشير ومباشر ، وحيث وليث فى سيرة حمزة ..

والواقع أن مؤلف حمزة قد تجاوز « **البدائية الفنية** » ـ اذا جاز هذا التعبير ـ فجاءت السيرة على قدر من الحرفية لاتقاس اليه قصة فتوح اليمن وذلك راجع ـ ولا شك ـ الى استقرار قوالب السيرة ، وافادة المؤلف من ذلك .

ومثل ذلك يمكن أن يقال حول حكاية على الزيبق المصرى ابن رأس الغول المستقلة عن الليالى (يلاحظ ان قصة فتوح اليمن الكبرى ينصب على أنها قصة رأس الغول) فحكاية على الزيبق تحفل بالعناصر والمحاور والمواقف التى تصدى فى سيرة حمزة من مثل صندوق التواجيه ـ وهو التفيلة التى أحضرها على الزيبق من المدينة المرصودة ـ فهو يقابل المرآة المطلسمة التى تكشف سائر « **جهات الدنيا** » فى سيرة حمزة .. كذلك الحلم الذى أعان على الزيبق فى حل لغز الجزيرة المرصودة ، فهو يذكرنا بالحلم الذى رآه بديع الزمان ـ فى يقظته ـ فحل لغز جسد بهران أبى الزنجير المطلسم (الزنجير فارسية معناها « الجنزير ») **كذلك** سجن الزيبق ورفيقه فى قلعة مهجورة ، ثم عثور الزيبق على سيف مرصود ثم دور ابنة الحاكم فى تخليصهما ، وقتلهما أباها وتوليتها مكانه مدة ، يقابله سجن حمزة ورفيقه فى قلعة النيل ، ثم عثور حمزة على سيف الضحاك الناجى « المرصود باسمه » ثم دور درة الصدف ابنه فرعون فى انقاذهما ومكافأتها على ذلك . ودليلة تأسر الزيبق ـ وهو الداهية ـ كذلك سلوى تأسر الداهية عمر العيار ، وكلا البطلين يثأر لنفسه .. كذلك يهزم الزيبق كل الشطار الذين يحاولون انتزاع مقدمية الدرك منه ويستأسرهم فيخلصون له ، وكذلك يفعل حمزة.. والزيبق يفرض الخراج على الاقاليم ليدفع الى قاعة الزعر ، وحمزة يفرض الخراج على الأقاليم ليدفع الى أبيه فى مكة كذلك المغامرة التى قام بها رفيق الزيبق للاتيان بالكوكب الدرى ومغامرة نور الدهر حفيد حمزة للاتيان بثريا الجوهر من عند كاووس شاه .. وأسد الغابة ـ فارس الظاهر ملك ماردين ـ يأسر مقدمى الزيبق ثم يأسره الزيبق واذا هو ابنه ؛ وكذلك قاسم الذى ينهزم أمام فارس أقوى منه سرعان ما يكتشف أنه أبوه رستم بن حمزة . (لا نتعرض لرستم فى الشاهنامة والمحاور فى أصولها القديمة) والكهينة دعجورة فى على الزيبق ، والكهينة ديجورة فى



حمزة البهلوان ، كذلك الشبه العكسى ـ اذا جاز التعبير ـ فالجنية ودعة ترفض الزواج من أحد المردة فيسجنها فى حمام طولون ثم ينقذها الزيبق فتصير عونا له ، كذلك اسمابرى ـ ملكة جبال قاف ـ ترفض الزواج من أحد المردة وتسجنه فى قلعة حصينة ، ثم ينقذه حمزة فيصير عونا له ٠٠ والقاص هنا يستغل الموقف ببراعة ليدل على أن أسمابرى ، التى يتهالك فى حبها المردة فلا تأبه بهم ، تذل نفسها بين يدى بطله الفذ حمزة ، وتطارده فى كل لحظة وكل مكان ٠

ولقد أفاد المؤلف كذلك من سيرة عنترة ومن سيرة سيف افادة مباشرة واعية ، بل انه يسير على ما عرف فى فن المقامة والنقائض أو المعارضات الادبية ، فهو يتمثل موقفا بعينه ثم ينسج على منواله ويضيف اليه ما يجعل بطله حمزة يفوق الابطال المشهورين ، فنراه ينص على أن بديع الزمان ـ وهو ابن حمزة فحسب ـ قد صار أعظم من سيف بن ذى يزن « بعد اكتمال ملكه » ٠٠

ونقف ـ ولابد ـ وقفة مستأنية عند ملامح أخرى منها :

●

أولا : المصطلحات الادارية والقانونية (سرايا الحكومة ، وكيل النيابة ـ دار الحكومة ـ محافظ قلعة الحديد ـ وكيل على بلاد السودان ـ الشارع الملكى ـ جلالة الملك ـ مجلس المحاكمة ـ الحضرة ـ الأشغال الشاقة ـ عقد هدنة ـ ابرام ونقض)

ثانيا : الألفاظ والتعبيرات الحضارية : (روابط الهيئة الاجتماعية ـ دعايا المصورين ـ قاعة الجلوس ـ المراسح والمراصد ـ مصانع الأقمشة ـ مصارعة الثيران ـ السفور ـ ملعقة وشوكة ـ فأجابها حمزة بعياقة كأنه يضع يده على رأسه لاصلاح خوذته ـ علوفات ورواتب ـ متشكر ـ وضربت الموسيقات وكل ذى فاروق) ٠

ثالثا : صدى الترجمة والمخترعات (الفوتوغرافى ـ زوجته الخصوصية ـ صوت قنبلة مدفع ـ الصياد الحامل بندقيته ـ تكهربت) ٠

●

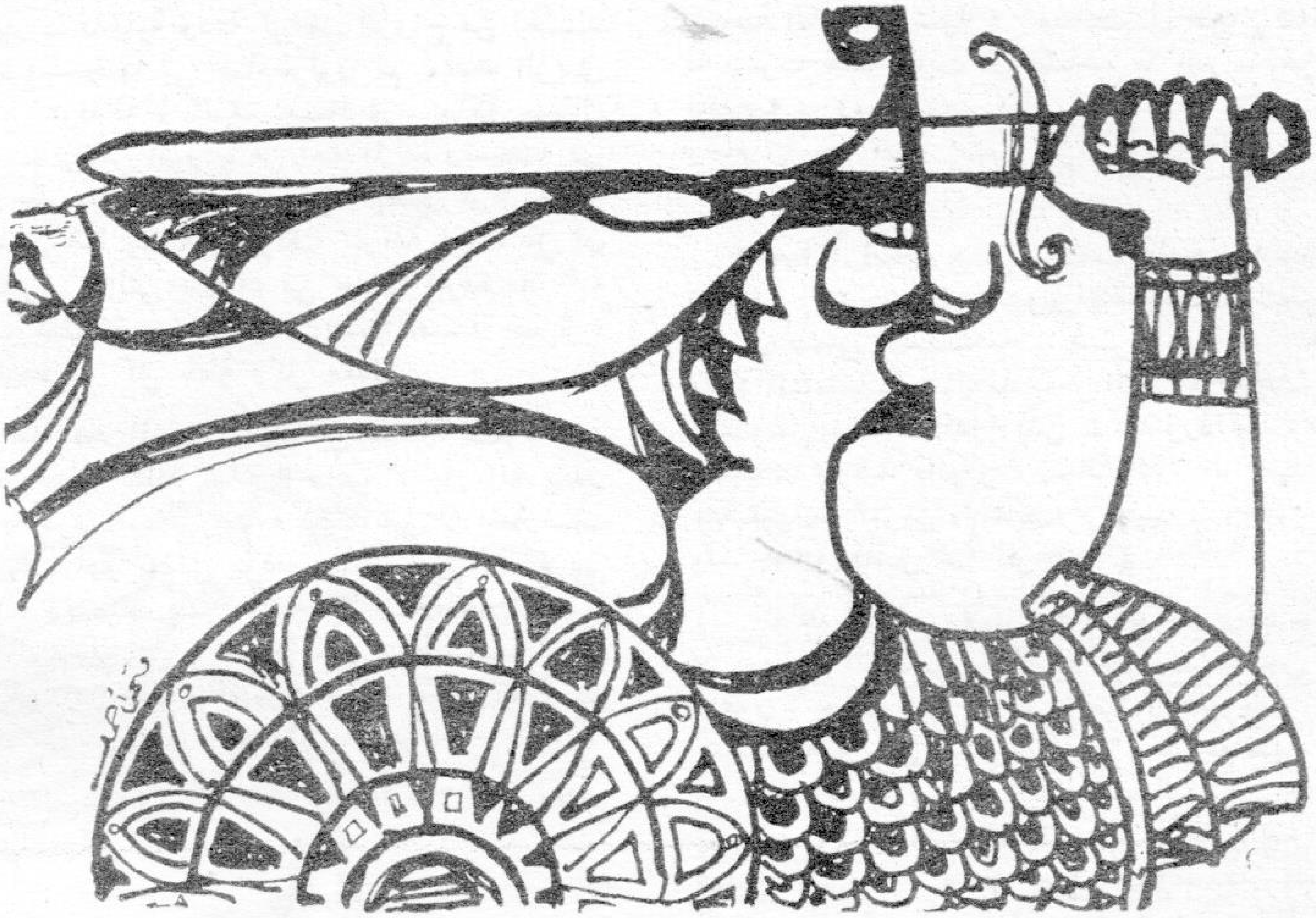
رابعا : التعبيرات الرومانسية أو الحديثة (آلهة الحسن وربة الجمال ٠ كأن البربرية فرضت عليهم أن من الواجب على الانسان أن يموت ٠٠ أيتها البحار جفى وسيلى أيتها الجبال ، واحزنى أيتها الطبيعة التيس ينطحوجه البسيطة) (وينظر غضب الطبيعة ومن ثم ظهرت الشمس صفراء اللون عابسة الوجه يحيطها هالة سوداء متحدية تظهر من جهة الكرة الارضية ٠٠ وعادت الى حجاب كثيف فاستترت خلفه وأبت أن تشاهد ما يقع ـ الحرب المقدسه ـ ومع الفجر تكهرب البستان بالضياء وهام الشجر فطار الشرر من أعينها الخضر التى تحرق ذقن الدجى) ٠

خامسا : ألفاظ شتى : ومنها الدخيل والمصرى والعامى والمتأخر مثل (حيوبى وصولات ـ سخريه كسرى بمعنى مضحكة ـ شبر النملة ـ اقلقت راحة السلام ـ رفقاء آخر زمن « شرشوح وشمروخ » ـ الدراويش ـ التمورة جيت فى وقتك ـ الوقيد «الوقود» ـ الشطارة ـ العياقة ـ عبة تبرق ـ البزين «الشديين» ريجيب ـ وأصرينا ـ يتمرجحان حصل على الرخصة) ٠

كذلك نقف ـ ولابد ـ عند الدخان والتدخين ، اذ يرد فى السيرة كشىء غير مستهجن أو منكور ، حيث يملأ به عمر العيار غليونه ، بل يشعله بقليل من البنج لحيلة ما ، ثم مدخنيه فى محلات عظيمة متسعة وبها « كثير من الناس يتسلون بالات الملاهى » ولا بد أن ذلك يرجع الى عهد حديث جدا ، فنحن نعرف أن السلطان محمد الرابع كان يحرمه ، كذلك مراد الرابع ، والمهدى فى السودان مع عقاب المدخن ويذكر الجبرتى أن محمد اليدقجى الذى ولى مصر عام ١٧٤٣م اصدر امرا بمنع التدخين فى الشوارع والدكاكين وعلى أبواب البيوت ـ وبعد ذلك نجد ادوارد لين وكلوت بك يذكران شيوع التدخين وتفنن مدخنيه فى زخرفة الغليون وتعطير الدخان وتهيئة مجاله ٠

وجدير بالذكر أن بعض الدارسين (محمد الفحام ـ مجلة العربى) يذكر أن لفائف التبغ دخلت العالم العربى ، وأول ما عرفت فى الشام فى عام ١٨٥٦ م ٠

وهناك نقطة أخرى لها خطرها ، وهى مجىء الحملة الفرنسية فان بعض ما فعله الفرنسيون يصدى فى السيرة ، فالجبرتى يذكر أنهم أقاموا صاريا عظيما بالآلات وعملوا فى أعلاه قالبا من الخشب محددا لأعلى مربع الاركان ٠٠ وفى حمزة البهلوان يأمر بختك ببناء مصلب من ثلاثة أخشاب عملوا فى أعلاها كرسيا ، لمصلب حمزة ٠٠ كما أقام الفرنسيون صاريا احتفالا بعيدهم فاصطفت العساكر حول ذلك الصارى وقرأ عليهم كبير قسوسهم ورقة بلغتهم لا يدرك معناها الا أهلها ولعلها كالوصية أو الوعظ ٠٠ كذلك كان المصلب الذى أعده الفرس احتفالا بعيد النيروز ، حيث خطب هرزان ـ «نائب هدهد مرزبان قاعدة دين

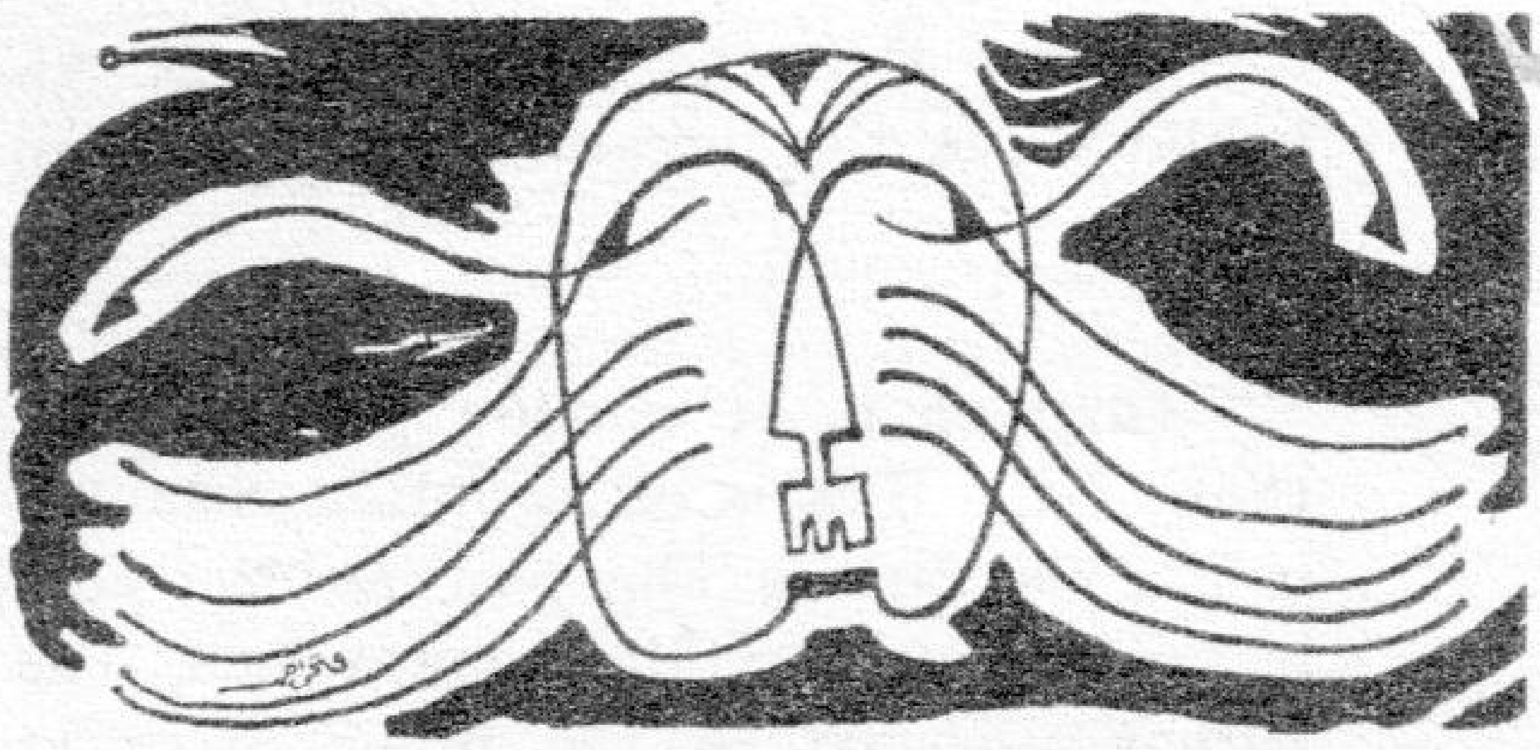


المجوس» ـ يعظ ويرشد ٠٠وقد هدم الفرنسيون مسجد محمد بن قلاوون ٠٠ وغير ذلك ٠٠ ويهدم حمزة المدائن وايوان كسرى ، ويحـولون بيوت النار الى مساجد ٠ ونابليون يعلم المصريين أنه المخلص المنتظر ، كذلك القاص يجعل حمزة ٠٠٠ وأحد الفرنسيين يجعل بغلة السيد مصطفى الدمنهورى تجفل فيقع على ظهره ، ويفعل الشيء نفسه عمر العيار مع غيتشم المصرى ملك دمياط ومع الرب الفراش ٠٠ ويطوف الفرنسيون بعثمان فجا مكشوف الرأس حافي القدمين يزفونه ـ والفرس يفعلون ذلك بحمزة ٠٠ ومما يلفت الانتباه أن ستمائة من الحجازيين يثأرون للمصريين معلنين الجهاد فيلتقون بالفرنسيس فى جرجا ٠٠ فالذى نادى بالجهاد نبع فى الحجاز وانطلق الزحف من مكة ، فنحن نرى حمزة ينشأ فى مكة وتكون منطلقه لتحرير العرب ٠

هذه الوقفة لا بد فى النهاية أن تشير الى شيئين أولهما حداثة تأليف السيرة ٠ ثانيهما أنها صادرة عن مؤلف بعينه ، وأن له عبقريته المتواضعة ٠

ولعلى لا أكون مبالغا حين أزعم أن هذا المؤلف المغمور قد صدرت له أعمال قصصية من قبل ، مستندا فى ذلك الى ما ذكره فى صلب السيرة عن اندهوق بن سعدون حيث يقول «وقد تقدم معنا فى غير هذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال ذلك الزمان» كذلك هذه العبارات التى تؤكد أن السيرة مأثور كتابى فى المحل الاول : «ولا يعجب مطالعو قصتنا هذه اذا رأوا ان السيدة جهانة تميل الى قاسم » و « لا يخفى على قراء قصتنا هذه أن الجمال قد جمع ببديع » أما «قال الراوى» ، و «قال صاحب الحديث» فانها ـ فى تصورى ـ تشير الى بعض التقاليد التى استقرت للسير الشعبية ، وان القاص لم يستطع التخلص منها ، كذلك تخلو السيرة من الاستهلال بالصلاة على النبى أو الاختتام بها والنسبة الى راوية أو محدث ، كما وجدنا فى فتوح اليمن بقى سؤال مهم : من هو المؤلف ؟ ما ثقافته ؟ وما جنسيته ؟٠ والواقع أن هذه الاسئلة على غموضها ، قد تجد بعض الاجابة من الاحتكام الى أسلوب السيرة ٠

فهو أسلوب متماسك الى حد ما ، وان حفل بالمحسنات البديعة شأن النثر الفنى فى عصور الضعف الادبى ، وهو يخرج عن هذا الاسلوب المسجوع أحيانا فيجؤنا بعبارات من مثل: «فالعرب ما زالوا يسيرون بتلك الفلوات وهم على ظهور الجياد يترنمون بأجمل المناظر الطبيعية ويتمتعون حتى أشرفوا على بستان وقد نوارت



الشمس عن الاعين وولت تاركة من آثارها الشفق اللماع وتلألأ البدر فى السماء فماس فى عرض الأفق الفلك الصافى تاركا الكواكب الزهر ترنو اليه بأعين شاخصة وبقلوب خافقة وقد هب النسيم اللطيف فمالت الأغصان وفاحت روائح الازهار العطرية التى كانت تملأ تلك الجهات فأنعشت القلوب وتحدث الماء الزلال مع الحصى فانحنت عذبات الرند لتسمع ما يقول) ج ع ص ٢٩٣ ·

وهذا الخروج على الاسلوب المسجوع يدل ـ فى تصورى ـ على محاولة القاص الخروج عن المألوف ، أو النزوع الى تأكيد عبقريته ويبدو ذلك أيضا فى محاولته التفاصح والتعالم ·

وأكبر ظنى أن القاص مصرى أو أنه عايش المصريين كثيرا وذلك يبدو من عباراته الكثيرة ، المتسمة بخفة الظل المعهودة فى التعابير المصرية الى الآن ، وذلك من مثل «انى لا أبخل عليك بشىء ولو كان روحى لأنك صرت أخى وصار بينى وبينك خبز وخمر » و «ان حبك عدوك يكون عن جنون» و شبر النمله» و «أحرق قلبك عليه» و « أعزب الدهر ولا أرمل شهر » وألفاظ شتى مثل : يجيب ـ يمسك ، الغذاء ، أشفى بمعنى شفى ، عملت تقبل ·

أما الامثال العربية مثل « **اعطش من ثعالة** » وأنصاف الابيات من مثل «**كجلمود صخر حطه السيل من عل** » وبعض الابيات التى أمكن ردها لعمر بن أبى ربيعة والمتنبى وأبى تمام وغيرهم ، فهى انما جاءت على سبيل التفاصح والتعالم ·

أما ثقافة القاص فروافدها الاولى ، السير الفنية ، ثم خلفية متواضعة تستند الى المأثور من القول ، وثمة ظاهرة جديرة بالتسجيل وهى تتعلق بما يرد فى السيرة من القرآن الكريم والكتاب المقدس · فنحن نجد القاص يقول (**وألف سنة عند الله مثل يوم واحد قد عبر**) و (**لا تكرهوا شيئا لعله خير لكم**) وذلك يمكن رده الى الايتين الكريمتين (وان يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون) و (عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم) كذلك يقول على لسان مهروكار « اعرف مؤكدا أنك تفضل أن ترى الدنيا قاعا صفصفا وأن ترى الارض خاوية خالية وروح الله يرف على وجه المياه من أن ترانى بعيدة عنك) وذلك يمكن رده الى ما جاء فى سفر التكوين الاصحاح الاول : ١ (فى البدء خلق الله السموات والارض وكانت الارض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه) كذلك قول مهروكار لحمزة (ولا تظن أن دهرى مهما كان ظالما ينفخ فى أنفى) فانه يمكن أن يرد الى الاصحاح الثانى : ٨ (ونفخ فى أنفه ـ آدم ـ نسمة حيوة) مع مراعاة الاختلاف فى المعنى · كذلك قول عمر العبارة « وصار بينى وبينك خبز وخمر) يمكن رده الى الاصحاح ١٤ : ١٨ (وملكى صادق ملك شاليم أخرج خبزا وخمرا) مع الاختلاف فى المعنى·

ولعل نبض الاسلوب ـ بما فيه من حرفية ـ وعدم تفاوته فى السيرة على امتدادها تفاوتا ملحوظا ، سواء فى عرض الشخصيات ومعالجتها أو فى تناول الاحداث ، والسرد الذى يتولى الربط بينها ، كل ذلك ـ فيما أرى ـ مما يؤكد أن السيرة صادرة عن فرد بعينه ، وأنه عاش فى عصر حديث بعد اكتمال السير الشعبية والليالى وأنه ذو ثقافة محدودة وأنه قد صدرت منه أعمال قصصية أخرى ، وان كانت مجهولة ـ مثله ـ لدينا ·

غريب محمد غريب

2. — Civilised expressions such as theatres, observatories, bullfight, uncovering of the face, spoon and fork.

3. — Special translated terms such as photographic, sound of a gunshot and electrified.

4. — Modern expressions such as the goddess of beauty and the sacred war.

5. — Various terms among which we find foreign, Egyptian and colloquial words as Shubra Alnamla, Sharhooh and Shamroukh, Shatarah and dervish.

The writer adds that smoking is not rejected in the Sira which proves that it is comparatively recent. Furthermore this shows that the Sira of Hamza Albahlawan is the creation of a certain author.

Ghareeb is of opinion that the author of the Sira is of Egyptian nationality. This fact is apparent as the Sira includes many Egyptian expressions. The author resorted to the other Siras in addition to aphorisms.

The writer concludes his article by asserting that the Sira of Hamza Albahlawan was composed by a certain author, who lived in the years that followed the completion of other Siras. In addition this author has other works which are still unknown to us.

form. The primitive man used to decorate his implements, weapons and surroundings. The rough walls of his hut were decorated with pictures.

The handicraft is a creation which cannot be separated from the production.

The beauty inherent in things around us gives comfort, sense of balance and relaxation.

The handicraft is a real extension to personality. It responds to man's natural and psychological needs.

Handicrafts create an instinctive appreciation of beauty. The artisan looks for rhythm in his life, colour in his composition and harmony in the form, to produce a beautiful thing.

The writer stresses the importance of artisan's positions and the guarantees conferred to him in order to maintain handicrafts and protect them from extinction because of instability or paralysis resulted from insecurity. Handicrafts play an important role in the house. The direct connection with everything genuine in the furnishings has a direct effect on us as it is the case in original paintings, manuscripts and antiquities. Reproductions, however their perfection may be, cannot be equal to the original works in value.

The writer deals with the role of handicrafts in mass production age. There is an increasing understanding to the importance of handicrafts in culture world. She then speaks of the role of handicrafts in the economics of the developing countries. She says that modern taste is ready to change. There is utmost need to accurate treatment, great patience and assiduity to give handicrafts the chance to play its appropriate role in modern society.

* * *

ABOUT THE SIRA OF HAMZA ALBAHLAWAN

by

Ghareeb Mohamed Ghareeb

The writer is of opinion that the Sira of Hamza Albahlawan is not a folk one like the Sira of Alhilaliya. It is, he says, a narrative creation of a rambling erudite who benefited by the other Siras.

The writer compares the characters of Kan Makan's mother and Yasmina in Arabian Nights with the characters of Tourban and her son in the Sira of Hamza Albahlawan. Sacrifices, giants, devils, goblins, charms, treasures and dreams play a great role in both the above-mentioned Sira and Arabian Nights. He says that entire pages in the Sira are copied from the story of «Fottouh Elyaman». He shows in detail the resemblance of the situations, incidents and characters in the two Siras. Ghareeb then speaks of the analogy between the story of Ali Alzebak Almisri and the Sira of Hamza Albahlawan.

The author, he says, made use of the Sira of Antara and the Sira of Seif Ibn Zi Yazan.

The writer remarks that the Sira of Hamza Albahlawan includes :

1. — Administrative and legal terms such as Public Prosecutor, Governor of the Iron Castle, His Majesty, hard labour, truce and Court of Cassation.

gram gave the artistic life the chance to know many types of folk songs and folk dances of which artists, composers, singers and dancers made use.

BOOK REVIEW

THE WOLF IN OUR LIFE
AND FOLK TRADITION

reviewed by

Hassan Tawfik

A book by Abdel Kadir A'yash, a Syrian lawyer, and author of many books dealing with the Syrian folklore.

The author describes the wolf and gives in detail its different names in the Arabic literature. He then deals with the proverbs concerning the wolf. He proceeds to the old poems in the Arabic literature which deal with the wolf.

He then mentions some folk songs about the wolf, in the local dialect. The reviewer says that it is difficult to understand the meaning of the words in these folk songs and he is of opinion that the author ought to explain them.

The author concludes his book by speaking of the wolf as a theme in fine arts and foreign literature.

* * *

THE MOULED'S SUGAR PUPPET

reviewed by

Fouad Badawi

The author of this book is Abdel Ghani Alnabawi Alshal. This book won the first prize of the Higher Council of Arts, Letters and Social Sciences in 1964.

He traces the history of the Mouled's sugar-puppet and concludes that it is an innovation of the Fatimides. He then shows its relation with history, society and myth. He asserts its connection with the Nile-Bride, the Zar-Bride, and the dolls.

He then proceeds to the dress of the Mouled's sugar-puppet. It resembles, to a great extent, that worn by women in the Fatimide Era. He deals with that dress in detail, tracing its history in different ages.

Abdel Ghani Alshal then speaks of the Mouled's sugar-puppet as an artistic work. Its structure is characterized with beautiful balance. He shows this fact in detail. The author deals also with the position of this sugar-puppet in Islamic Art. Its shape, colours, expressions and the historical, mythical, magic, aesthetic and folk meanings which it conveys, inspire the artists and writers. In the operetta of «Ya Leil, Ya Ein» the author deals with the fairy who comes out in the shape of the Mouled's sugar-puppet and dance. The Rida Troupe presented a dancing show called the «Mouled's Sugar-Puppets».

Alshal concludes his book by speaking of the making of the sugar-puppets.

The reviewer is of opinion that this book deals with a new subject and that the author is an erudite scholar and a conscious artist.

* * *

FOLKLORE WORLD

HANDICRAFTS

by

Kamal Devi Shatobadaya

translated by

Nagla Hamid

Handicrafts, says the writer, is an expression of human spirit in a material

and forms of behaviour in different conditions of life. The writer speaks of ethnology in detail and cites the definition of ethnology given by Hoebel. He mentions too the definition given by the Swedish folklorist Erixon.

* * *

ABOUT FOLK MUSIC

An article by Dr. Fouad Zakariya, published in «Alfikr Almo'asir», issue No. 65, in July 1970. The writer says that it was commonly believed that there are two kinds of music : The first is for common people and the second for the elite. The great musician can develop and modify the folk melody. This ability governs the standard of his work. The simple melody cannot be developed spontaneously, without the intervention of the musician.

The writer is of opinion that ninety per cent of those who are pleased with folk melodies are motivated by national impetus or democratic inclinations. He then deals with the call to return to our folk tradition. He is of opinion that our music includes many folk items inspite of the attempts made to use western musical instruments. Our melodies are still close to folk music in nature. People do not like the innovations. They like folk songs and especially the «mawals».

He then proceeds to the basis of the existing folk melodies. In his opinion oriental folk music is not liable to develop. He speaks also of the attempts made to revive the folk music. These attempts are restricted to recording the folk melodies.

He concludes his article by pointing out two tendencies in the field of our folk music. The first aims at developing the folk melodies but they are changed to a great extent that they can hardly be recognized. The second is confined to record these melodies and present them without any modification.

* * *

THE FOLKLORE ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

The T.V. program «Outside Cairo»

Tahseen Abdel Hay had an interview with Laila Basyouni who presents the T.V. program «Outside Cairo». This program depends on folk songs and folk dances presented by artists from the different governorates of U.A.R. It began by organizing a competition between the governorates in which each one presents folk songs and dances prevalent in the environment. Before presenting a folk item Laila Basyouni used to give a brief account of this item to the onlookers. She hopes to give, in future, a true picture of folk arts in the different governorates. The program will present artisans and display some handicrafts.

As a matter of fact this T.V. pro-

THE SCIENCE OF FOLKLORE : AN ATTEMPT TO DEFINE IT

by

Dr. M. Mahmoud Algohari

Int his article Dr. M. Mahmoud Algohari tries to clarify the conception of folklore in response to Dr. Younes call in his article «Defence of Folklore» published in this magazine, issue No. 12.

He points out the difficulty of giving a precise definition of folklore. He agrees with the Spanish folklorist Dias that four groups of criteria can be distinguished :

1) The culturological criteria.
2) The Sociological criteria.
3) The psycho-sociological criteria.
4) The ethnological criteria.

The writer says that some folklorists use the culturological criterion, or the so-called literary criterion. They are of opinion that folklore is the oral tradition or the so-called folk literature. Some of them say that folklore includes folk beliefs, folk music, folk dance, customs and traditions.

Dr. Algohari then cites some definitions of folklore which are included in this group, especially those given by Bascom, Foster, Herskovits, Luomala, Smith, Voeglin and Waterman. This school of folklore, he says, is interested in the cultural and spiritual phenomena. It is vaguely attached to ethnology in some countries.

The writer then deals with the second group of folklorists who use the sociological criteria. They study the life and culture of peasants within the historical communities. The German folklorists were the first who adopted this conception. In some countries the study of folklore included the life and culture of common people. Some scholars are of opinion that the Volkskunde deals with the lower stratum in the nation. Some folklorists are of opinion that the Volkskunde is the study of peasants life and their tradition.

The folklorists who use the psycho-sociological criterion resort to the psychological element in defining «the common people» and «the folk». One of the greatest folklorists who could define the conception of «folk» is the Swiss scholar Richard Weiss. All the members of the nation, whether they are workmen, peasants, shepherds, business-men, soldiers, lawyers and professors, are a «folk». This school of folklore studies the man as culture-bearer. Il is difficult, the writer says, to find a primitive people to-day. Owing to the cultural communications it is impossible to distinguish between the primitive and the civilized.

He then deals wth the fourth group of folklorists who use the ethnological criterion. They study the man, as a cultured human being, wherever he lives, regardless of his economical life and his culture. The ethnologist is interested in culture in a certain country and explanation of the unchanged elements within this culture, such as art, literature, music, philosophy and politics. Scholars of this school of folklore are interested in verbal literature, transmitted from generation to generation, fables, folk beliefs, songs, dances, language, social and economical organizations, cosmology, convention, habitation, painting, sculpture, customs, usage, arts, crafts

ADAVUS — THE BASIC DANCE-UNITS

by

Mohan Khokar

translated by

Ahmed Adam Mohamed

The art of dance in India can be divided into three categories : Nrita, Nritya and Natya. Nrita implies pure and simple dance, or dance which consists of movements of body and limbs which are performed for their own beauty and decorative effect, and not in order to convey any special meaning to the beholder. Nritya is dance which is expresional or dance which is performed to convey the meaning or import a theme or idea to the onlooker. It is accomplished through the use of facial expressions and gestures of hands. Natya, consists of facial expressions and hand gestures, but it has, in addition, the element of drama, which is introduced through the use of the spoken word.

The technical structure of Bharata Natyam, says the writer, gives scope to all forms of dance. He speaks in detail of the distinct items in Bharata Natyam.

The stylised movements in Bharata Natyam are known as Adavus, and it is these Adavus, which, when threaded together, go to make items such as Alarippu, Jathiswaram and Thillana.

An Adavus can be described as a «dance-unit» of Bharata Natyam. It consists of a short rhythmic sequence of coordinated movements of the body, the limbs, the head, hands and feet. Every Adavu consists of three essential elements : a Sthanaka, a Chari and a Nrita-hasta. The Sthanaka is the basic standing posture, the Chari is them ovement of the legs and feet and the Nrita-hasta is the decorative hand gesture.

Bharata Natyam is an art of well-defined rules, an art of precision. The position of the feet, the distance between the heels, the flexion of the legs, the position of the knees, the body, arms and head, everything is predetermined and set.

The writer says that although there are different schools of Bharata Natyam, and there are slight variations in the technique followed by the different dancers, there are certain basic principles of stance and posture, of line and movement which are common to all forms of Bharata Natyam and which must be noticed by all. He speaks in detail of this fact.

The face and the eyes have a significant part to play in the rendering of Adavus but the face cannot wear emotional expressions.

The hand gestures used in Adavus are known as Nrita-hastas ; they are less in number than the Asamyuta (single-hand) and Samyuta (double-hand) gestures used in Nritya. They have no meaning to convey, but are simply used as ornamental adjuncts.

It is generally held that there are about fifteen groups of Adavus. Some of the groups have one or two types of movement while in others there may be six or even more variations of pattern. Each group has its own phrase of rhythmic syllables. These syllables are uttered when practising the Adavus. Each Adavu is rendered in three speeds, single, double and quadruple.

The writer gives a thorough description of the following Adavus : Tatta, Natta, Ta Tai Tai Ta, Kudittu Mettu, and Taiya Taiyi.

❊ ❊ ❊

tirs», such as «Shatir Hassan» and Ali Elzebak Almisri.

Debt is dispraised by folk bards as it humiliates the debtor.

The writer cites some folk texts which exalt the gallant man who co-operates with others.

He then deals with some folk songs and «mawals» which describe the charm of the woman. Folk tales include many types of women, who are worthy of honor because of their faithfulness and good conduct, such as the «Gaziah» in the «Sira of Abou Zeid» and «Debeia», the sister of «Alzir Salim». They also include many types of crones who are always deceitful.

The writer then speaks of some folk songs which deal with the vicissitudes of life. In folk tales the hero faces many difficulties but he gets al last what he wishes. The good, brave and generous young man is rewarded in folk tales for his good conduct. The wicked are severely punished. He cites as an example the folk tale of «Noss Nesseiss».

Dr. Morsi concludes his article by saying that the hero in folk tales is characterized with his noble behaviour.

❋ ❋ ❋

FOLKLORE AND CULTURE (2)

by

Dr. Ahmed Ali Morsi *

The writer continues in this article his study of «folklore and culture».

He says that folk tales include many types of heroes who are rewarded for their good conduct. He cites the folk tale of the King who went out one day, accompanied by his chancellor. They came to a tent where they found a bedouin and his old mother. The bedouin honoured them by killing the only she-camel he had. The King admired his generosity and left him a purse full of money. When the bedouin discovered the purse he ran after the King to give him the money. The King told the bedouin that he left the purse deliberately to reward him for his entertainment. The bedouin refused to take the money. The King asked the bedouin to come to the mosque on any Friday to see him if he wanted anything. The bedouin, fed up with his miserable life went one day to see the King hoping to get some money. On arriving at the mosque he found the King praying to God. He decided not to ask him anything and returned to find that the wind had thrown away his tent. The folk tale cites that the bedouin found a hidden treasure in the sands and became rich. The King and his chancellor went one day to see the bedouin. The chancellor felt envy toward the bedouin and advised the King to ask him some questions in the form of «riddles». If the bedouin gave the right answers they would leave him alone and if he failed they would kill him. The bedouin succeeded and gave the right answers. The King rewarded him and appointed him chancellor.

The cultural frame, within which all the members of a community live, reflects the collective spirit through the co-operation of the individuals. This phenomenon is clear in work songs. For instance the fishermen in Egypt sing the following song while rowing :

> Kol mana'as Wanam
>
> (Whenever I doze)
>
> Runn elgowash yesahhini
>
> (The bracelets' resonance awakens me). . . etc.

Dr. Morsi cites also a number of songs which show the importance of the social status.

He says that the cultural frame plays an important role in the relations between individuals. He then deals with folk songs and proverbs which speak of lineage. He points out the importance of money in folk tales, proverbs and folk songs as it shows the social status of the individual. He mentions some proverbs which assert this fact. The hero in folk tales finds a treasure or marries the Sultan's daughter. Some communities, says Dr. Morsi, regard money as a nuisance, especially when it is connected with vileness. The writer cites the folk tale of the King who tried to find out whether money makes the man happy or not. He gives a great sum of money to a poor man. The man is at a loss and does not know how to keep his money. He becomes unhappy and discovers at last that the sum of money, which the King gave him, is the cause of his unhappiness. He gives the money back to the King and says that he can be happy if he has nothing to be worried about.

The word «Shatir» often mentioned in our folk tales means a person who is characterized with intelligence, skill and craftiness. Dr. Morsi says that folk tales include the adventures of many «Sha-

MARRIAGE CUSTOMS AND TRADITIONS

by

Fawzy Al'Anteel

The writer deals in this article with marriage customs in different countries. He speaks of the engagement and traces the history of the wedding-ring. It is a symbol of eternal union between man and woman.

Fawzy Al'Anteel then deals with the wedding-veil. It is worn to protect the bride from the evil-eye. In addition it conceals the charm of the bride from the staring eyes. In the past it was a symbol of the bride's submission to her husband. He then gives a brief account of the bride's crown. It is an old custom to put a crown on the bride's head. The writer then speaks of the maids who accompany the bride. In Libya five maids wait for the arrival of the bride-groom at the door of the wedding-room, carrying lit candles.

In Egypt and other countries the woman used to dress her hair in a different manner after marriage. Many peoples used to strew flowers, dates, rice, maize, salt and coins on the wedding-night.

Some people believe that the married couple will be happy if the wedding is celebrated on a Friday eve or a Monday eve.

In Egypt the bride used, in the last century, to go with her friends to a public bath-house before the wedding-night.

In Libya the bride used to enter the wedding-room carrying a jar filled with water. When the bridegroom arrives at the room, one of the bride's maids gives him that jar he breaks.

The writer then mentions some customs such as pinching and striking the bride to bring good luck. He concludes his article by saying that it is difficult to deal with all the marriage customs and traditions.

Book Review

* * *

THE INFLUENCE OF MALINOWSKI
on
THE STUDY OF PEOPLES' LIVES

by
Dr. Nabila Ibrahim

In his Preface to the «Argonauts of Western Pacific», James Frazer wrote : « It is characteristic of Dr. Malinowski's method that he takes full account of the complexity of human nature. He sees man, so to say, in the round and not in the flat... In short, we are always aware of the context of situation in which M. made his generalizations and with him we trace the intricacies of multiple interrelationships. Malinowski's himself states his method by saying : «We shall have to follow two lines of approach, on the one hand we must state as much precision as possible the principles of social organization, the rule of tribal law and custom, the leading ideas, magical, technological and scientific, of the natives. On the other hand we shall try to remain in touch with a living people, to keep before our eyes a clear picture of the setting and scenery.»

In his approach to social anthropology, M. had much in common with Frazer and Radcliff Brown nevertheless his ethnographical writings still provide us more than them with a rich store of data for comparative purposes.

M. indeed has done too much effort to change the concept of field-work method followed by his predecessors. He stressed the need for 'an intensive investigation of each culture as an adaptive and integrative mechanism and a comparision one with another as of many variant types as possible.' Therefore M. called for using the functional method in ethnological research. The concept of function, nevertheless, had for him different meanings at different levels of organization. First, the function of an institution or costum is its effects on other institutions or customs. Second, function is the analysis of the effects of an institution on the maintenance of specific relationships and the achievement of specific ends as defined by the members of a particular community. At the third level, function may be interpreted as the part played by an institution in promoting social cohesion and the persistence of a given way of life or culture in a given environment. And function by these meaning consists actually the Framwork of M. which he tried to prove its validity for fieldwork research.

❊ ❊ ❊

tory of this art. People get palm-leaves from Marg, Kalag, Ezbet Alnakhl and Kerdasa near Cairo. He made a trip to Kerdasa which he describes in detail. He says that the art of twining palm leaves is an old tradition. It does not need a great skill and can be easily mastered after a little practice. The bouquet of palm leaves are intertwined in bouquets of different forms. These bouquets are made on the previous day of Palm-Sunday.

Many people buy palm leaves to be intertwined into bouquets by them. Others prefer to buy ready-made bouquets on Palm-Sunday.

The writer enumerates the types of bouquets. They are :

1) The «lewaz» which are made in the shape of bows.

2) The «gioob» which are intertwined in the shape of pockets.

3) The «haseera» which is like a mat.

4) The «kalb» which resembles the heart.

5) The «ganah malak» which is twined in the shape of an angel's wing.

Nevertheless the artisan may intertwine palm leaves in other forms.

The writer then describes in detail a certain form of these bouquets called the «haseeret Al Korbana». It is square in shape and consists of two layers. It is used to keep the consecrated bread. Children used to put on their heads crowns made of palm leaves. They wear also rings made of palm leaves and carry small pyramidal bouquets intertwined of palm leaves which are called «Esh Alnami».

Dr. Khairat concludes his article by saying that he has got a collection of the bouquets intertwined of palm leaves which he intends to exhibit with his collections of Ramadan's lanterns and Sebou's jars in March 1971.

* * *

ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED BY AHMED ADAM

FOLK ARTS ON THE STAGE

by

Rushdi Salih

The theatrical folk arts include folk dances, folk music and folk songs. They belong to folk tradition in regard to the origin, spirit and nature. In addition they are submitted to the requirements of the stage.

The choreographer need not be restricted to the items of the folk dances as performed in their environments. He presents a new theatrical form of the folk dance, devoid of monotony and boredom.

Rushdi Salih is of opinion that the function of a folk song or a folk dance presented on the stage is to entertain the audience. It is not social, educational or ritual.

He says that folk arts are subject to alteration and modification when they are presented on the stage. They must be adaptable to theatrical presentation. Moral and social values must be put in consideration as well as the aesthetic values. The Uganda Troupe dancers had to cover their bare breasts when they performed their dances in Cairo.

The writer then deals with the freedom of the choreographer in action. In his opinion he must not introduce new movements which belong to the classical ballet.

He speaks of the Haggala dance, the Nubian dance and the Dabaka dance. They are all folk dances performed by the Nubians in Egypt and the Bedouins. The Rida Troupe and the National Troupe presented these dances on the stage.

He then proceeds to the difficulties that face the choreographers. Scientific records are rare. They had to depend on field work to get the necessary items of the folk dances.

The writer concludes his article by speaking of two risks to which the choreographers are exposed. First, the designed dance may not express the spirit of folk tradition. Second, it may be too close to the original folk dance.

Good results can be obtained through analysing «samples» of the expressive movements recorded by folklorists during their field work.

* * *

BOUQUETS OF PALM-SUNDAY

by

Dr. Osman Khairat

Palm-leaves, says Dr. Osman Khairat are closely attached to customs and traditions. In ancient times people used to wave palm branches in festivals and processions. Victorious leaders were cordially received by waving palm-branches. The writer gives a brief history of palm-tree leaves and points out the mass celebrated in churches on Palm-Sunday, commemorating Jesus' entry into Jerusalem when palm branches were strewn before him.

Dr. Khairat then speaks of the art of twining palm-leaves tracing the his-

its origins and places. The folk tales with their contents and motifs are widespread all over the world. They depended on oral narration. Some of them are simple in content and form. Others are complicated and include many characters and incidents. The child was the centre of interest in the studies of some folklorists. When Brothers Grimm collected the German folk tales they realised the value of those folk tales in regard to children. Folk tales are prevalent in children's books. The Arabic folk tales are renowned all over the world. It is the Arabic language that maintained this wonderful treasure. It is noteworthy that the folk tales of «Kalila and Demna» are interesting to both adults and children. The «Arabian Nights» (Alf Laila Wa Laila) has remained for a long time the mirror which reflected to the West the philosophy of life in the East. The child library includes many folk tales extracted from these two famous books.

The writers calls for collecting the folk tales related by adults to children on a scientific basis. He then deals with children's games. He is of opinion that they are not a way of amusement and recreation. They have vital and educational functions.

The editor concludes his article by saying that we can make use of folklore to develop child culture if we are conscious of the nature of folklore, its characteristics and the ways in which it is spread.

* * *

Folklore and Child Literature

by
Dr. Abdel Hamid Younes

Dr. Younes says that there is a resemblance between the childhood of an individual and that of humanity. We can hardly differentiate, in children's expressions, between what is of mere imagination and what is real.

The writer asserts that folklore is the main source of the child literature. It does not represent the childhood of man .. as was believed in the past .. but it represents all the cultural stages in communities and peoples, whatever are the environments and conditions in which they live. It relates precisely and in detail the cycle of life from childhood to old age.

The editor then deals with the stage of pre-expression. He speaks of three phases :

1) The pre-philosophy phase.
2) The philosophy phase.
3) The science phase.

The pre-philosophy phase resorted to the fable and depended on mythical interpretations of universe, nature and life. In the philosophy phase man discovered the relation between cause and result. In the science phase man depended on experimentation and conviction by the imposing laws that govern nature, life and history of human beings.

Although the world of children depend on that of adults, childhood produced an effect on the culture of people. The stage of pre-expression provided the following stages with many words which are closely attached to primary human relations and necessities. In addition children have their own dictionary which is ever developing.

Although child literature is the creation of adults, it is impressed, to a great extent, by children's ability. It is characterized with acting, singing, rhythmical forms and simplicity. The scholar can remark that child literature is divided into two main sections : the first is created by adults and the second is the creation of children.

Dr. Younes then speaks of lullabies in Arabic and European literature. Every serious scholar, specialized in educational poetry, takes in consideration those rhythmical literary forms addressed to children. They aim to bring up the child, train him how to walk, teach him how to pronounce words and how to count... etc.

The folk tale represents the meeting of the past with the present, the adults with children and the east with the west. That is why folklorists tried to find out



AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLKARTS

OFFICE : 5, 26 July Str.

A QUARTERLY MAGAZINE

No. 14

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر